State
University
of Iowa
Libraries

DS42
A4
v. 17-18

UNIVERSITY OF IOWA
3 1858 019 770 894

Date Due

20 Dec '67			
21 Oct 68			

CAT. NO. 23 233 PRINTED IN U.S.A.

42
.A4
. 17-18
no. 1

Der Alte Orient

Gemeinverständliche Darstellungen

herausgegeben von der

Vorderasiatischen Gesellschaft

17. und 18. Jahrgang

Prof. Dr. Otto Weber

Altorientalische Siegelbilder

1. Band

Text

Leipzig
J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung
1920

LIBRARIES

Die Vorderasiatische Gesellschaft (E. V.)

mit dem Sitz in Berlin

bezweckt die Förderung der vorderasiatischen und ägyptischen Studien auf Grund der Denkmäler. Sie gibt wissenschaftliche Arbeiten ihrer Mitglieder in zwanglosen Heften als „Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft“ und gemeinverständliche Darstellungen unter dem Titel „Der Alte Orient“ heraus. Ferner will die Gesellschaft die Beschaffung neuen Materials anregen und unterstützen.

Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt für Deutschland und Deutsch-Österreich 10 Mark, wofür die „Mitteilungen“ und „Der Alte Orient“ geliefert werden. Von den nach dem 1. Juli 1919 neu eingetretenen Mitgliedern wird bis auf weiteres ein Zuschlag von 50% zum Jahresbeitrag erhoben. Mitglieder im Ausland zahlen vom 1. Januar 1920 ab den Beitrag in der Währung ihres Landes zum Umrechnungskurs von 10 M. = 5 schweiz. Franken, 7 franz. u. belg. Frcs., 2,4 holl. Gulden, 4 skandin. Kr., 1 $, 4½ sh., 8 Lire. Aufnahme als Mitglied erfolgt durch den Vorstand auf Anmeldung beim Schriftführer. — Zahlung der Beiträge hat im Januar an die J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, Verlag, Leipzig, Blumengasse 2 (Postscheckkonto Leipzig 51684), zu erfolgen.

Der Vorstand besteht z. Zt. aus: Prof. Dr. F. von Luschan, 1. Vorsitzender, Berlin-Südende; Prof. Dr. H. Schäfer, 2. Vorsitzender, Berlin-Steglitz; Prof. Dr. M. Sobernheim, Schriftführer, Charlottenburg, Steinplatz 2; Prof. Dr. O. Weber, Berlin-Steglitz; Prof. Dr. Br. Meißner, Breslau; D. Dr. Alfr. Jeremias, Leipzig; Prof. Dr. F. E. Peiser, Königsberg; Prof. Dr. Frdr. Hommel, München; Prof. Dr. G. Roeder, Hildesheim. — Herausgeber der „Mitteilungen“ Prof. Dr. O. Weber, Berlin-Steglitz, Grunewaldstraße 7, des „Alten Orient“: Derselbe und D. Dr. Alfr. Jeremias, Leipzig, Schreberstraße 5. — Ägyptologische Arbeiten werden von Prof. Dr. H. Schäfer, Berlin-Steglitz, Im Gartenheim 3, begutachtet.

Inhalt der bisher erschienenen Hefte des „Alten Orient“:

Ägypter als Krieger und Eroberer in Asien. 7 Abb. W. M. Müller. 51

Schrift und Sprache der alten Ägypter. Mit 3 Abbildungen. Von W. Spiegelberg. 82

Tierkult der alten Ägypter. Von A. Wiedemann. 141

Magie und Zauberei im alten Ägypten. Von A. Wiedemann. 64

Unterhaltungsliteratur der alten Ägypter. 2. Auflage. Von A. Wiedemann. 34

Tote u. Toten-Reiche im Glauben der alten Ägypter. 3. Aufl. Von A. Wiedemann. 22

Amulette der alten Ägypter. Von A. Wiedemann. 121

Ägypter und Hethiter. Mit 30 Abbildungen. Von G. Roeder. 20

Vergleiche u. andere bildliche Ausdrücke im Ägyptischen. Von H. Grapow. 21½

Altägyptische Musikinstrumente. Mit 20 Abb. Von C. Sachs. 21a/4

Amarna-Zeit. Ägypten und Vorderasien um 1400 v. Chr. 3. Auflage. Von C. Niebuhr. 12

Arabien vor d. Islam. 2. Aufl. Von O. Weber. 31

Achiqar-Märchen. 2 Abbildgn. Von B. Meißner. 162

Forschungsreisen in Süd-Arabien. 3 Kartenskz. und 4 Abbildungen. Von O. Weber. 84

Glasers Forschungsreisen in Südarabien. 1 Abb. Von O. Weber. 102

Aramäer. Von A. Sanda. 48

Asurbanipal u. die assyrische Kultur seiner Zeit. 17 Abb. Von F. Delitzsch. 111

Äthiopien. 1 Abb. W. M. Müller. 62

Politische Entwicklung Babyloniens und Assyriens. Von H. Winckler. 21

Himmels- u. Weltenbild der Babylonier. 2 Abb. 2. erweiterte Auflage. Von H. Winckler. 32/3

(Fortsetzung auf der dritten Umschlagseite)

Altorientalische Siegelbilder

Von

Prof. Dr. Otto Weber
Direktor des Vorderasiatischen Museums in Berlin

1 Band: Text

Leipzig
J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung
1920

Der Alte Orient.

Gemeinverständliche Darstellungen

herausgegeben von der

Vorderasiatischen Gesellschaft.

17. u. 18. Jahrgang, Band 1.

Wegen der vielfach erweiterten Neuwerke empfiehlt es sich, fortab nach Jahrgang, Heft und Seitenzahl zu zitieren, ev. noch mit hochstehender Ziffer die Auflage andeutend, also: AO. V, 2 S. . . bez. AO. IV, 4^2 S. . .

DS 42
A4
v.17-18

Friedrich Delitzsch

zugeeignet

State University of Iowa

Vorwort.

Die folgende Darstellung ist aus einem Vortrag erwachsen, den ich im Winter 1915 in den Ortsgruppen Frankfurt, Königsberg und Hannover der Deutschen Orient-Gesellschaft gehalten habe.

Die Drucklegung hat sich infolge des Krieges mehrere Jahre lang hingezogen. Dadurch sind allerlei Ungleichmäßigkeiten entstanden, für die ich um Nachsicht bitte.

Die Aufgabe, die ich mir gestellt habe, war die, einem nicht fachmännisch vorgebildeten Kreise einen Überblick über die altorientalischen Siegelbilder zu geben. Wenn dabei auf dem knappen Raum von insgesamt 16 Bogen auch nur in einer Hinsicht ein einigermaßen abgerundetes Bild gewonnen werden sollte, so war die Beschränkung auf bestimmte Seiten der Aufgabe eine selbstverständliche Notwendigkeit.

Mir lag vor allem daran, Ordnung und System in die verwirrende Mannigfaltigkeit der Siegelbilder zu bringen, und ich habe mich dabei ausschließlich von der Rücksicht auf Inhalt und Form der Bildwerke leiten lassen. Alle religionsgeschichtlichen Einzelfragen habe ich grundsätzlich beiseite gelassen. In der Gruppierung des Materials sehe ich den Hauptwert dieser Arbeit. Sie ist die Voraussetzung für das Verständnis des Sachinhalts ebenso wie für die Erkenntnis der künstlerischen Form, in der er sich gibt. Nur gelegentlich habe ich der Versuchung nachgegeben, in das objektive Referat tiefergreifende Untersuchungen einzuflechten, wenn die Schwierigkeiten der Deutung allzu groß waren. Wie ratlos wir freilich noch immer der Mehrzahl der nicht gerade selbstverständlichen Darstellungen gegenüberstehen und wie unzulänglich unsere bisherige Anschauung vom Inhalt der Siegelbilder oft noch ist, das ist mir auf Schritt und Tritt zum Bewußtsein gekommen. Diesen Tatbestand klar hervortreten zu lassen und nicht sichere Er-

kenntnis vorzutäuschen, wo wir noch hoffnungslos im Dunkeln tappen, erschien mir notwendig.

Der Charakter dieser Darstellung brachte es mit sich, daß ich auf jede Auseinandersetzung mit abweichenden Meinungen anderer und auf jeden Hinweis auf die Fachliteratur verzichten mußte. Dieser Verzicht ist mir sehr leicht geworden. Seit den Arbeiten von Ménant und Heuzey hat die sachliche Aufklärung der Siegelbilder kaum nennenswerte Fortschritte gemacht, trotz der zahlreichen Materialpublikationen und umfangreichen Einzeluntersuchungen[1]. So habe ich mich von vornherein ganz auf eigene Füße gestellt und dank dem reichen, mir in der Vorderasiatischen Abteilung der Preußischen Staatsmuseen zur Verfügung stehenden Apparat die Grundlagen für einen völlig neuen Aufbau geschaffen. So sind die Vorarbeiten für ein Corpus Sigillorum des Alten Orients dieser anspruchslosen kurzen Darstellung zugute gekommen.

Ausdrücklich will ich hier noch hervorheben, daß ich mich im wesentlichen auf die Bilder der Rollsiegel (meist Siegelzylinder, auch Siegelwalzen genannt) beschränkt und der Stempelsiegel nur beiläufig gedacht habe. Für die Würdigung der Siegelbilder als Kunstwerke sind die Stempelsiegel neben den Rollsiegeln von ganz untergeordneter Bedeutung.

Von den rund 600 Abbildungen sind nicht weniger als ein gutes Drittel, etwa 220, erstmalige Veröffentlichungen. Besonderen Dank schulde ich der Deutschen Orient-Gesellschaft, die mir in der liberalsten Weise gestattet hat, zahlreiche Kostproben aus den Ergebnissen ihrer Grabungen in Assur, Babylon und Farah zu geben. Besonders die Bilder aus Farah, der Stätte des sagenumwobenen Schurippak in Südbabylonien, der Heimat des babylonischen Sintflutheroen Utnapischtim, sind für die Geschichte der Siegelbilder, wie der alt-orientalischen Kunst überhaupt, von einschneidender Bedeutung.

In großer Zahl habe ich auch sonstige unveröffentlichte Stücke unserer Berliner Sammlung herangezogen. Für die Erlaubnis zur ersten Veröffentlichung von Stücken aus ihren Sammlungen spreche ich auch an dieser Stelle den verbindlichsten Dank aus der Verwaltung des Ottomanischen Museums in Konstantinopel, Dr.

[1] Die wichtigsten dieser Veröffentlichungen, soweit sie bei der Auswahl der Bilder benutzt wurden, sind unter den Literaturnachweisen im Abbildungsband angeführt. Nützlich sind hier vor allem die Kataloge von Delaporte, während der Brüsseler Katalog von Speleers wissenschaftlich unzureichend ist. Die umfangreichste Darstellung ist die von Wards The Seal Cylinders of Western Asia, 1910. Hier ist zum erstenmal im großen Stil eine sachliche Gruppierung des ganzen Materials angestrebt und wenigstens teilweise durchgeführt. Trotz großer Mängel ist das Werk für die Siegelforschung unentbehrlich. Das umfangreiche Werk von Hugo Prinz, Altorientalische Symbolik, Berlin, 1915, ist infolge der ganz verfehlten Anlage so gut wie unbenutzbar und auch inhaltlich wenig ergiebig.

Halil Edhem, ferner Herrn Professor H. V. Hilprecht in München, Herrn Professor Sarre in Berlin, Herrn Poche in Aleppo bzw. meinem l. Kollegen Dr. Ehelolf, der die wertvolle Sammlung Poche während des Krieges aufgenommen und sein Veröffentlichungsrecht mir abgetreten hat.

An zahlreichen Stellen des Textes ist auf unveröffentlichte Siegelbilder des Louvre verwiesen. Bei der Abfassung des Textes glaubte ich noch hoffen zu können, auch Abbildungen von diesen Siegeln geben zu können. Diese Hoffnung hat der Ausgang des Krieges vernichtet.

Zu großem Dank bin ich auch Herrn Professor Matschie vom Museum für Naturkunde in Berlin verbunden, der mich bei der Bestimmung der Tiergattungen in liebenswürdigster Weise unterstützt hat. Seine Mitwirkung erscheint mir um so wertvoller, als die genaue Feststellung der Tiergattungen namentlich auf den ältesten Bildern uns vielleicht einmal helfen kann, die Herkunft der ältesten von mir sogenannten Gilgameschkampfbilder festzustellen und damit einen sicheren Anhaltspunkt für die Lösung der Frage nach dem Ursprung der ältesten Kultur Vorderasiens zu gewinnen.

Es drängt mich, auch an dieser Stelle dem Herrn Verleger den verbindlichsten Dank zu sagen, der kein Opfer gescheut hat, trotz der Ungunst der Zeit das Buch herauszubringen und würdig auszustatten.

Diese Arbeit hätte ohne unbeschränkte Verfügung über die Kunstschätze und die wissenschaftlichen und technischen Hilfsmittel der Vorderasiatischen Abteilung der Preußischen Staatsmuseen in Berlin nicht geschrieben werden können. So erfülle ich eine Pflicht der Dankbarkeit, wenn ich diese erste größere literarische Frucht meiner Berliner Museumsarbeit dem Manne widme, der meine Berufung nach Berlin veranlaßt hat.

Berlin-Steglitz, Juli 1920.

O. Weber.

Inhalts-Verzeichnis.

	Seite
Einleitung	1—14
I. Teil: Mythologische Szenen	14—107
I. Szenen aus dem Kreis der Gilgameschsage	14—81
A. Die Kampf- und Triumphszene der Gilgameschsage	16—58
B. Gilgamesch-Szenen verschiedenen Inhalts	58—61
C. Der triumphierende Adler	62—64
D. Typik und Kompositionsschema der Gilgamesch-Kampfbilder	65—78
F. Der Sinn des Gilgameschkampfbildes	78—81
II. Der Löwengreif	81—86
III. Assyrisch-persische Kampf- und Triumphbilder	87—95
IV. Die Kämpfe des Sonnengottes	95—101
V. Der aufsteigende Sonnengott	101—103
VI. Das Rind mit der Flügeltüre	103
VII. Die Schlangengottheit	103—104
VIII. Der Vogelmensch vor dem Richterstuhl	104—105
IX. Die sogenannten Etana-Bilder	105
X. Mythologische Schiffs- und Wagenszenen	105—106
XI. Szenen aus Tierfabeln	107
II. Teil: Religiöse Szenen	107—120
I. Das Totenmahl	107—110
II. Kultische Szenen	110—120
III. Teil: Profane Darstellungen	120—126
1. Viehzucht. — 2. Ackerbau. — 3. Der Arzt. — 4. Jagdszenen.	
IV. Teil: Ornamente	126—133
1. Reine Tierfriese. — 2. Verbindung von Tierfries und Linienornament. — 3. Reduplikationen. — 4. Linienornamente.	

Das Siegel bezweckt die unanfechtbare, weil gesetzlich anerkannte Legitimation seines Besitzers. Daraus ergeben sich zwei Möglichkeiten für den Gebrauch des Siegels im Rechtsleben, es kann

1. das Recht am Eigentum einer Sache und
2. die Rechtsverbindlichkeit eines Geschäfts

für die Beteiligten aussprechen, für den Fall der Anzweiflung dokumentarisch beweisen und für alle Zeit festlegen.

Ein Siegel kann nur dann seinen Zweck erfüllen, wenn es in jedem einzelnen Falle so beschaffen ist, daß es mit keinem anderen verwechselt werden kann, also: jedes Siegel muß sich in irgend einem Punkte von allen anderen Siegeln unterscheiden. Die Unterscheidungsmerkmale der altorientalischen Siegel liegen in den bildlichen Darstellungen oder, wo diese stereotyp geworden sind, in der begleitenden Legende.

Die für den Alten Orient charakteristische Gestalt des Siegels ist die zylinderförmige (Abb. 1), bei der das positive Siegelbild durch Abrollen erzeugt wird. Wir nennen solche sonst als „Siegelzylinder" bezeichnete Siegel Rollsiegel bezw. Siegelrollen, und sie sind es vornehmlich, die den Gegenstand der folgenden Darstellung bilden.

Wir kennen bis jetzt an 10000 Siegelrollen. Alle sind in irgend einem Punkte von allen unterschieden. Wir besitzen also in den Siegelrollen annähernd 10000 altorientalische Bildwerke! Welche Fülle von Anschauungsmaterial! Doppelt wertvoll, da es sich auf den ungeheuren Zeitraum von mindestens 3000 Jahren verteilt, chronologisch in den meisten Fällen ziemlich genau bestimmbar ist und fast alle Gebiete des geistigen und materiellen Lebens umspannt.

Die Form des Rollsiegels ist etwas ganz auffallendes und jedenfalls etwas, was sich keineswegs aus irgendwelchem materiellen Zwang von selber ergeben muß. Die einzige wirklich praktische Siegelform ist das Stempelsiegel. Auch auf dem Ton, dem Schreibmaterial des alten Orients, kann man mit dem Stempelsiegel viel leichter und bequemer siegeln als mit dem Rollsiegel.

Angesichts solcher Tatsachen müssen für die Wahl der Rollenform für das Siegel bestimmte Gründe maßgebend gewesen sein.

In Surghul in Südbabylonien haben unsere Ausgräber neben walzenförmigen Siegeln auch einige recht plumpe und massige Stempelsiegel (vgl. z. B. Abb. 2) gefunden. Aus stilistischen Gründen kann kein Zweifel sein, daß diese Stempelsiegel älter sind als die in Surghul gefundenen Siegelrollen. Ich gehe weiter und behaupte, daß in Babylonien überhaupt, ebenso wie in Elam, das Stempelsiegel vor dem Rollsiegel im Gebrauch war. Was nun aber zum Wechsel der Siegelform geführt haben mag, zur Aufgabe einer praktischen und naturgemäßen zu Gunsten einer sehr unpraktischen und unnatürlichen Siegelform, das kann heute wohl noch niemand sagen. Möglich oder wahrscheinlich, daß dabei ähnliche Motive wirksam waren, wie bei der Wahl der „zylindrischen" Form für gewisse Gattungen von schriftlichen Aufzeichnungen, wobei ich nur an die berühmten „Zylinder" des Gudea, die assyrischen Bauprismen und die babylonischen Bau„zylinder" erinnere, lauter Formen, die so unpraktisch wie möglich sind, aber doch durch Jahrtausende hindurch zäh festgehalten worden sind. Vielleicht aber hat eine praktische Erwägung zur Wahl der zylindrischen Form geführt, nämlich die Notwendigkeit, große zusammenhängende Flächen mit dem Siegel zu bezeichnen. Da hat es sich vielleicht praktischer erwiesen, anstatt einen Stempel immer wieder abzudrucken, ein einheitliches Siegelband in beliebiger Länge abzurollen. Das war bei den Krugverschlüssen (s. S. 6) der Fall und noch mehr, wenn es sich darum handelte, ein Haus bezw. eine Tür zu versiegeln. Möglich aber auch, daß die Wahl der zylindrischen Form von irgendwelchen künstlerischen Motiven beeinflußt war. Die zylindrische Form ermöglicht nämlich sich ineinander schließende Darstellungsketten, wie sie gerade in der alten Zeit sehr beliebt waren. Vielleicht gibt uns in diesem Zusammenhange ein seltsames Stück (Abb. 3) Aufklärung, das das Berliner Museum vor kurzem erwerben konnte, ein archaischer Bildzylinder, von ganz schwacher Wandung (Abb. 3a), der schon seiner Zerbrechlichkeit wegen sicher niemals zum Siegeln benutzt werden konnte, sondern als Zierstück in der reinen Bildwirkung seinen eigentlichen Zweck erfüllte, was schon aus der positiven Gestalt des Bildes hervorgeht. So besteht m. E. auch die Möglichkeit, daß das, was wir Siegelrollen nennen, in seinen ersten Anfängen überhaupt nicht zum Siegeln bestimmt war, sondern in der reinen Bildwirkung seinen eigentlichen Zweck erfüllte. Diese Auffassung wird auch durch die Stoffe zahlreicher Siegelbilder nahegelegt. Neben der Bestimmung als Zierstück kommt

gewiß in sehr vielen Fällen die Bestimmung als Amulett für die Siegelwalzen von der ältesten Zeit an in Betracht. Wie dem auch sei, alle uns heute bekannten Siegelrollen geben sich als Siegel und sollen von uns als solche gewürdigt werden.

Siegelrollen und ihre Bilder sind uns überliefert in den beiden überhaupt möglichen Überlieferungsformen, im Original und in Gestalt von Abrollungen. Die letzteren kennen wir in 3 besonders charakteristischen Formen: 1. auf Tonverschlüssen für Krüge (Abb. 4, 7), 2. auf Etiketten (Abb. 5, 8), die an irgend welchen Behältnissen anderer Art, wie Kisten u. dergl. mit Hilfe von Bastschnüren angebracht waren, also, ebenso wie bei 1, jedesmal dem Eigentumsnachweis dienten, und 3. in den weitaus überwiegenden Fällen auf Tontafeln (Abb. 6, 9) rechtlichen Inhalts, wo sie die Verbindlichkeit des Rechtsgeschäfts für die Beteiligten sicherstellten.

Die Abrollungen auf Krugverschlüssen gehören fast alle der ältesten Zeit an. Daß die Siegelung der Krugverschlüsse und der Etiketten auch später und auch außerhalb Mesopotamiens üblich war, beweisen ein Verschlußklumpen (Abb. 7) und eine Etikette (Abb. 8) aus Boghazköi (Kleinasien), die dem 13. Jahrh. angehören. Bemerkenswert ist, daß auch die ältesten ägyptischen Siegelbilder in Abrollungen auf Krugverschlüssen erhalten sind.

Auffallend ist, daß die ältesten Tontafeln fast ausnahmslos keine Siegelabdrücke zeigen. Unter den annähernd 1200 Tontafeln aus Farah, alle etwa der Zeit von Urnina und Urukagina zugehörig, die mir bekannt geworden sind, ist keine einzige, die eine Siegelabrollung aufweist. Das ist um so auffallender, als unter den Siegelabrollungen auf Tonkrugverschlüssen das Siegel eines in den Urkunden von Farah häufig vorkommenden Beamten, des Imgig-Sukurru, sich findet (Abb. 4). Unter den etwa gleichzeitigen Tontafeln von Tello, die nach vielen Tausenden zählen, ist bis jetzt nur ein einziges gesiegeltes Exemplar bekannt geworden, eine Liste von Fischopfern für die Göttin Nina in der Sammlung Amherst. Bei dieser Tafel ist die umkleidende Hülle erhalten, und diese Hülle zeigt sowohl auf der Vorderseite wie auf der Rückseite die Abrollungen des auch schon von Krugverschlüssen her bekannten Siegels des En-Ik-Gal, des „Schreibers des Frauenhauses". Die Siegelung dieser Tontafelhülle ist sachlich ebenso zu beurteilen, wie die der Tonverschlußklumpen oder der Etiketten. Die gesiegelte Tafel ist als Etikette der vom Frauenhause aus für den Tempel bestimmten Fischsendung zu betrachten.

Die Siegelung von Tontafeln rechtlichen Inhalts wird erst üblich in der Zeit der Könige von Akkad (um 2800 v. Chr.), sie wird häufig in der Zeit der Könige von Ur (um 2400 v. Chr.) und erreicht ihren größten Umfang in der Hammurabizeit (um 2000 v. Chr.). In der neubabylonischen Zeit wird sie seltener.

Das Siegeln von Briefen scheint in alter Zeit nur dann üblich gewesen zu sein, wenn der Absender ein Interesse daran hatte, Zweifel an seiner Autorschaft auszuschließen (vgl. VAB. VI, Nr. 169).

Wenn ich von „altorientalischen" Siegelrollen spreche, so sage ich damit etwas eigentlich Selbstverständliches. Denn andere als „altorientalische" gibt es, streng genommen, nicht. Siegelwalzen finden sich fast im ganzen Gebiete, das wir unter dem Sammelnamen „Alter Orient" zu verstehen gewohnt sind, und nur in diesem — aber nicht überall zu allen Zeiten. In einzelnen Ländern waren sie vielmehr nur vorübergehend im Gebrauch und sind bald durch andere Siegelformen ersetzt worden. Wir haben einheimische, nicht etwa nur von außen her eingeführte, Siegelwalzen gefunden in Babylonien und Assyrien, in Elam und Persien, in Kleinasien, Syrien und im westlichen Mesopotamien im alten Armenien am Wansee, in Cypern, Ägypten und endlich in Nordarabien, nicht aber in Südarabien, den Kulturgebieten des ferneren und fernen Ostens und in Griechenland. Dauernd im Gebrauch war die Walzenform des Siegels nur in Babylonien, Elam und Persien, wo wir sie von der ältesten Zeit etwa zum 4. Jahrhundert v. Chr. finden. In Kleinasien und Assyrien hat man sich schon früher von der Walzenform emanzipiert und das praktischere Stempelsiegel, ob ausschließlich oder nur nebenher, ist nicht auszumachen, benützt.

Für Kleinasien, Syrien, das westliche Mesopotamien, Altarmenien, Cypern, Nordarabien findet der zeitweise Gebrauch des Walzensiegels vielleicht seine Erklärung durch die Annahme, daß es in Zeiten, wo diese Länder in unmittelbarer politischer, nicht nur kultureller Abhängigkeit von Babylonien oder Assyrien sich befanden, ihnen durch die politischen Machthaber aufgezwungen war. An sich ist es gewiß nicht verwunderlich, daß der Staat, in dessen Namen Recht gesprochen wurde, auch auf die Formen des Rechtsgeschäftes Einfluß nahm. Die Siegelform ist ja niemals gleichgültig, sondern z. B. auch im deutschen Mittelalter eine

Sache des geheiligten Herkommens und der unantastbaren Rechtssitte gewesen.

Daß das Rollsiegel in der Tat ein politisches Dokument ist, daß sein Gebrauch in den verschiedenen Kulturländern als ein Zeugnis der politischen Beziehungen der betreffenden Länder zu Babylon oder Assur betrachtet werden darf, dafür scheint die Praxis in Kappadokien im Herzen Kleinasiens zu sprechen, so weit wir sie heute überblicken können. Die älteren kappadokischen Tontafeln gehen bis in die Mitte des 3. Jahrtausends zurück. Die jetzt immer häufiger auftauchenden Siegelabdrücke dieser Tafeln zeigen sämtlich bei hettitischer Formensprache (Abb. 9 u. 271) ausgesprochen babylonischen Typus. Eine Abrollung stammt sogar von dem Siegel des Schreibens des Königs Ibisin von Ur (ca. 2400 v. Chr.). Das wird nur verständlich durch die Annahme, daß Kappadokien in der fraglichen Zeit in politischer Abhängigkeit von Babylonien war. Wir sind in der glücklichen Lage, auch die Gegenprobe auf das Exempel zu liefern. Die gesiegelten Urkunden aus der Zeit, in der das Hethiterreich eine Großmacht und von Babylon vollkommen unabhängig war, zeigen alle ein Stempelsiegel (Abb. 10).

Welches ist nun das ursprüngliche Heimatland des Rollsiegels? Es ist nach dem Gesagten (vgl. S. 4) ganz undenkbar, daß diese geradezu widersinnige Siegelform an verschiedenen Stellen unabhängig entstanden sein soll. Die Frage wird dadurch schwierig, weil die vier ältesten Kulturen gleichermaßen die Siegelrolle schon in der allererstesten Zeit kennen und gebrauchen, Ägypten ebenso wie Hatti, Elam und Babylonien. Damit erweitert sich die Frage nach der Heimat der Siegelrolle zu der Frage nach dem höheren Alter der einen oder der anderen dieser vier Kulturen. Die Ägyptologie ist in der glücklichen Lage, für die Chronologie des ältesten Ägypten eine ziemlich übereinstimmende Auffassung ihrer Fachleute aufweisen zu können. Die Assyriologie erfreut sich heute noch nicht dieses Vorzugs und ist daher selbstverständlich der Ratlosigkeit oder auch dem Verdikt der Fernerstehenden preisgegeben. Hinsichtlich Elams ist wegen der methodischen Unzulänglichkeit der Ausgrabungen in Susa und wegen des Mangels an ausreichenden Originalquellen und der ungenügenden Erforschung der vorhandenen eine Lösung der schwebenden Rätsel vorläufig noch ganz aussichtslos. Ganz ähnlich liegt es mit Hatti. Was wir sicher heute sagen können, ist, daß alle vier Kulturen bis ins 4. Jahrtausend hinaufragen. Des Gemeinsamen ist schon oder noch

um die Wende des 4. zum 3. Jahrtausend bei allen vieren so viel, daß der Gedanke einer Befruchtung aus einer überlegenen Kultur unabweisbar ist. Wer die Lehrmeisterin der anderen gewesen ist, werden wir mit aller Sicherheit erfahren, sobald auch in Babylonien, Hatti und Elam ebenso wie bisher in Ägypten methodische, einwandfreie Grabungen die ältesten Kulturstätten freigelegt haben werden.

Was nun die Siegelrollen anbelangt, so ist zu beachten:

1. Sie sind vorhanden gleichzeitig mit den allerältesten Denkmälern in Ägypten, in Babylonien, Hatti und in Elam.

2. Sie verschwinden nach wenigen Jahrhunderten so gut wie vollständig in Ägypten, sie bleiben dauernd durch drei Jahrtausende hindurch im Gebrauch in Babylonien, in Elam und mit einer Unterbrechung von einigen Jahrhunderten in Hatti.

3. Wenn wir die ältesten Siegelrollen der vier Kulturländer mit einander vergleichen, so ergibt sich weitgehende Übereinstimmung der bildlichen Darstellungen hinsichtlich der Stoffe, es zeigt sich aber eine ganz außerordentliche Überlegenheit der babylonischen und hethitischen Bilder hinsichtlich der künstlerischen Qualität. Diese Tatsache wage ich für die Beurteilung des relativen Alters so lange nicht zu verwerten, als die Unmöglichkeit besteht, die ältesten babylonischen, hethitischen und elamischen Siegel zeitlich genau zu bestimmen, denn sie kann und wird ihren Grund in Tatsachen haben, die mit dem höheren oder geringeren Alter gar nichts zu tun haben und davon völlig unabhängig sind.

Aus diesen Feststellungen scheint mir aber wenigstens Eines mit aller Sicherheit hervorzugehen: Es ist völlig unglaubhaft, daß ein Volk eine Erfindung, die es selber nach kurzer Zeit wegen ihrer Widersinnigkeit und praktischen Unbrauchbarkeit beiseiteschiebt, anderen kulturell ebenfalls hoch stehenden und von ihm politisch unabhängigen Völkern aufzwingen konnte mit dem Erfolg, daß diese andern Völker sich jahrtausendelang damit abquälen. Es ist viel einleuchtender, daß die Ägypter die bei den Babyloniern aus irgend welchem Grunde offiziell gewordene Siegelform eine Zeitlang nachgeahmt, aber dann als unpraktisch wieder aufgegeben haben. Wenn es sich wirklich herausstellen sollte, daß Babylonien die Heimat des Rollsiegels nicht ist, dann kann jedenfalls nicht Ägypten, sondern nur noch Elam oder Hatti dafür in Betracht kommen.

Auch sprachliche Indizien lösen die Frage nicht, denn zwischen den Bezeichnungen für „Siegel", „siegeln" im Ägyp-

tischen, Sumerischen und Akkadischen (die Benennungen im Hattischen und Elamischen sind uns noch unbekannt) bestehen keinerlei Beziehungen, während sich im übrigen innerhalb der semitischen wie indogermanischen Sprachen weitgehende Entlehnungen unter den Wörtern dieser Begriffsgruppe nachweisen lassen. Die akkadische Wurzel knk > kng steht völlig isoliert da und dürfte ihrerseits entlehnt sein, doch nicht, soviel wir sehen, aus dem Sumerischen. — Zudem läßt sich bislang nicht entscheiden, ob akkadisches kunukku, kingu u. ä. für die Benennung gerade des Rollsiegels, des Stempelsiegels oder gar beider Siegelarten in Anspruch zu nehmen ist.

Mag auch die Frage nach dem Heimatland des Rollsiegels noch offen bleiben, so ist doch sicher, daß das klassische Land des Rollsiegels Babylonien ist. Dort finden wir es von der ältesten Zeit an — mindestens vom Ausgang des 4. Jahrtausends — bis in die Zeit des Untergangs des babylonischen Reiches, und dort war die zylindrische Form die absolut alleinherrschende und so fest gewurzelt, daß auch jahrhundertelang nach dem Untergang des babylonischen Reiches dessen Erben, die Perser, sich ihrer bedienten.

So müssen naturgemäß die babylonischen Siegelrollen den Kern unserer Erörterung abgeben, und an ihnen wird am besten zu zeigen sein, welche Fülle von Gesichten uns aus diesen kleinen Kunstwerken entgegentritt. In jedem Falle werden aber vorhandene Parallelen aus den Siegelrollen anderer Länder herangezogen.

Ich beginne mit den zahlreichen Einleitungsfragen nach Form, Material, Herstellung und Technik, den Fragen nach den Besitzern im Altertum, nach den Siegelinschriften, nach dem Umfang und Inhalt der Sammlungen von Museen und Privaten und den Fälschungen.

Bei der dann folgenden Vorführung des Materials selbst wird es unmöglich sein, auf die zahllosen religionsgeschichtlichen Probleme, wie die Identifizierung der dargestellten Gottheiten und die Deutung der Symbole anders als ganz nebenbei einzugehen. Ich muß mich darauf beschränken, an ausgewählten Beispielen einen Überblick über das Material nach dem Inhalt der Darstellungen zu geben. Das ganze Material ist lediglich nach inhaltlichen Gesichtspunkten ohne Rücksicht auf die Entstehungszeit der einzelnen Stücke geordnet. Eine entscheidende Rolle ist neben der Frage nach dem Inhalt und Sinn der dargestellten Szene lediglich künstlerischen Erwägungen eingeräumt worden.

Die unterscheidende Grundform der Siegelrollen ist, wie der Name sagt, die der Rolle. In der ältesten Zeit finden

sich gelegentlich konvexe (Abb. 1 Nr. 9) Rollen, in der Perserzeit wird die konkave Form (Abb. 1 Nr. 4) die übliche. Außerordentlich verschieden ist die Größe. Die Rollen des Berliner Museums schwanken zwischen Höhen von 1,2 und 7,4 cm und Durchmessern von 0,6 und 5,1 cm. Die ältesten Rollen sind vielfach sehr groß, aber auch schon in der archaischen Zeit finden sich sehr kleine Stücke. Irgend eine Norm für gewisse Zeitabschnitte gibt es nicht.

Fast alle Siegelrollen sind in der Längsachse durchbohrt. Die Durchbohrung sollte ermöglichen, das Siegel an einer Schnur zu tragen. Manchmal war durch das Loch ein Metallstab gesteckt, in dessen Öse(n) die Schnur befestigt war. Selten haben sich solche Originale in dem ursprünglichen Zustande erhalten (Abb. 1 Nr. 5). Daß die Durchbohrung tatsächlich für die Aufhängevorrichtung bestimmt war, zeigt auch das einzige nicht durchbohrte Siegel des Berliner Museums, das an Stelle der Durchbohrung eine besondere Vorrichtung zum Aufhängen hatte (Abb. 11 archaisch). Gelegentlich finden sich auch die Enden der Rolle mit einem ornamentierten Goldblechmantel umlegt (Abb. 12, Kassitenzeit). Andere Formen der dekorativen Ausgestaltung, die aber sehr selten vorkommen, siehe bei Ward Abb. 16, 17,19, 19a.

Als Material diente nach der bisher allgemein vertretenen Anschauung in der ältesten Zeit die Schale der im Persischen Golf vorkommenden einschaligen Muschelarten Trito und Melo. Eine Berliner Siegelrolle, die alle Merkmale der sog. „Muschel"-Rolle besonders an den Schnittflächen deutlich die Windungen des innersten Kerns der „Muschel" (Abb. 13) zeigt, ist nach der Feststellung des zoologischen Museums der Berliner Universität „kein tierisches Produkt, sondern zum größten Teil eine Sinterbildung". Häufig sind die archaischen Rollen aus Marmor, zumeist sehr groß und ungefüge (vgl. Abb. 1 Nr. 1, 491, 515). Schon in der ältesten Zeit wird auch der kostbare Blaustein (Lapis lazuli) zu Siegeln verarbeitet, und während Sinter und Marmor späterhin fast ganz abkamen, hat der Blaustein als beliebtes Material für die wohlhabenden Kreise sich bis in die späteste Zeit erhalten. Ausschließlich in der archaischen Zeit wurde dagegen der alabasterartige Kragonit verwendet, zumeist in weißer, selten, wie ein schönes Berliner Stück (Abb. 1 Nr. 2 = 430), in grüner Farbe.

Alle bisher genannten Steinarten sind verhältnismäßig weich und daher leicht zu bearbeiten. Mit dem großen Aufschwung, den

die Kunst in der Zeit von Sargon und Naramsin genommen hat, kommen neue Techniken auch in der Steinschneidekunst auf, und auch die harten und härtesten Halbedelsteine finden von da ab Verwendung, so Jaspis, Bergkristall, die verschiedenen Abarten des Chalcedon, Saphirine, Carneol, Achat. Am häufigsten findet sich Hematit oder Bluteisenstein, selten Obsidian, Syenit, Schiefer, Feuerstein und Feldspat. Sichere Beispiele aus Glas sind mir nicht bekannt. Dagegen gibt es schon in der ältesten Zeit Terrakottawalzen, und besonders in Assyrien waren Siegelrollen aus Masse, sog. falschem Lapis lazuli, und Paste, beliebt.

Von der Herstellung erfahren wir aus den Denkmälern des Zweistromlandes nichts, wohl aber hat uns die an Darstellungen des täglichen Lebens so unendlich reichere Überlieferung Ägyptens auch den Siegelrollenmacher bei der Arbeit im Bild erhalten (Abb. 14). Der Mann ist, wie die dabeistehende Inschrift besagt, eben beschäftigt, eine Siegelrolle zu durchbohren. Wir können feststellen, daß die Durchbohrung immer von beiden Seiten aus geschah. Über die Geräte, die zur Herstellung der Rollen benutzt wurden, können wir nur vermuten, daß in der ältesten Zeit das verhältnismäßig weiche Material mit dem Feuerstein und das härtere mit Demantspat bearbeitet wurde. Wann der Gebrauch von Metallwerkzeugen einsetzt, ist schwer zu sagen. Die harten Steine, die schon in der Zeit Sargons und Naramsins verwendet wurden, setzen sie voraus, und auch die Durchbohrung der ältesten Steinwalzen ist ohne Metallbohrer kaum denkbar. In der ganzen alten Zeit jedenfalls wurden die Rollen aus freier Hand gearbeitet. Rollen, bei denen kreisrunde Stellen mit dem Drehbohrer gemacht sind, lassen sich vor der Kassitenzeit (ab 1700) nicht nachweisen. Die Verwendung des Rädchens ist in der älteren Zeit, vor 1500 v. Chr., überhaupt nicht sicher nachzuweisen. Über die anderen Werkzeuge fehlt es uns für das Zweistromland an sicheren Zeugnissen, wir können nur Analogieschlüsse aus den Nachrichten der benachbarten Völker, besonders der Ägypter, ziehen. Das Hauptwerkzeug war gewiß dasselbe, das Jerem. 17, 1 genannt wird, ein Metallgriffel mit einer Spitze aus Demantspat.

Herodot erzählt (1, 195), in Babylonien habe jedermann ein Siegel getragen. Die außerordentlich große Zahl der erhaltenen Originale bestätigt diese Überlieferung, ebenso wie mancherlei sonstige Beobachtungen, die wir machen können. In den seltenen Fällen, wo den Ausgräbern die Öffnung eines unberührten Grabes

gelingt, finden sie fast immer das Siegel des Bestatteten. Das Siegel war so eng mit der Persönlichkeit verbunden, daß man es ihr auch ins Grab mitgab. Die allgemeine Verbreitung des Siegels war eine Folge der Rechtsanschauung, die in der Zeit, wo die Schreibkunst noch das Privilegium besonderer Kasten war, das Siegel zur Beglaubigung notwendig machte. Bei diesem großen Verbrauch von Siegeln war es selbstverständlich, daß nicht jedes Siegel ein kostbares Kunstwerk sein konnte. Siegel wurden schon von der Zeit Sargons und Naramsins an im Vorrat gemacht und der Käufer ließ sich in die fertiggekaufte Walze seine Inschrift eingraben. Dieser Umschwung zur Massenherstellung erklärt sich daraus, daß in der angegebenen Zeit die Übung aufkam, die Rechtsurkunde zu siegeln, was früher nicht üblich war. Dadurch ergab sich mit einem Male ein außerordentlich großer Bedarf. Es ist ganz natürlich, daß die künstlerische Qualität dabei zu Schaden kommen mußte. Die persönlichen Wünsche des Bestellers konnten dabei natürlich immer noch bis zu einem gewissen Grade Berücksichtigung finden. Das wird deutlich z. B. aus dem Vergleich der Darstellungen in der Abb. 15 mit denen von Abb. 125, 122 u. 120. Es handelt sich bei all diesen Siegeln immer um dasselbe Motiv, Kampf des Gilgamesch und des Stiermenschen Engidu mit Löwe und Wildstier — das Grundschema der sog. Gilgameschbilder — und die Darstellung ist in allen vier Fällen fast völlig gleichartig. Als unterscheidendes Merkmal treten auf die Inschrift und ein Tier, das mit der Hauptszene gar nichts zu tun hat und gewiß irgend welchen persönlichen Wünschen des Siegelbesitzers sein Dasein im Siegelbilde verdankte. Hier ist es ein Hund (Abb. 15), hier eine Gazelle (Abb. 125), hier ein speiender Löwengreif (Abb. 122), hier ein Steinbock (Abb. 120). Abb. 15 zeigt, daß solche Tiere auch schon vor der Legende eingraviert werden konnten, in der Regel wird aber die Eingravierung des Tierbildes gleichzeitig mit der der Inschrift auf besonderen Wunsch des Bestellers erfolgt sein.

Es war wohl die Regel, daß jeder selbständige Bürger sein Siegel besaß. Von einem Beamten des der früheſten Zeit der babylonischen Geschichte angehörigen Königs Lugalanda von Lagasch wissen wir, daß er nicht weniger als drei verschiedene Siegel besaß. Er wechselte das Siegel mit dem Antritt eines neuen Amtes. Auch die Gemahlin dieses Königs besaß ihr eigenes Siegel. Ob es die Regel war, daß die Ehefrau ein selbständiges Siegel führte, wissen wir nicht. Frauensiegel sind nicht allzu häufig und werden wohl

nur Frauen angehört haben, die in selbständigen vermögensrechtlichen Verhältnissen lebten oder einen Beruf ausübten.

In der ältesten Zeit überwiegt das reine Bildsiegel durchaus gegenüber den seltenen Siegeln mit Beischriften. Ursprünglich hatte gewiß auch das Bild als solches eine Beziehung zu dem Besitzer des Siegels, sei es daß dieser die dargestellte Gottheit in einem besonderen Verhältnis zu sich wußte, sei es, daß er die dargestellte Szene irgendwie auf sich bezog. Das letztere ist offenkundig bei der ungeheuren Masse der Opfer- oder Gebetsszenen, aber kaum im einzelnen nachweisbar bei den mythologischen Szenen.

Ich glaube, daß gerade unter den ältesten Siegeln viele sind, die nur als Kunstwerke zu würdigen sind und in ihrem Bilde keinerlei andere Beziehung zu dem Besitzer haben, als dessen Sympathie für den dargestellten Gegenstand. Andere sind, wie eben ausgeführt, durch Anbringung gewisser sekundärer Zutaten erst in Beziehung zu dem Besitzer gebracht worden.

Bei den Inschriften der Siegelrollen sind zu unterscheiden 1. erklärende Beischriften, die sich auf die dargestellten Figuren beziehen und 2. Inschriften, die den Besitzer anzeigen. Während bis dahin die Inschrift deutlich immer etwas sekundäres, dem Bild gegenüber nebensächliches ist, wird in der Kassitenzeit die Inschrift die Hauptsache und läßt das Bild immer mehr zurücktreten. Die Inschrift erweitert sich hier oft zu Gebeten an die Gottheit. In der späteren babylonischen Zeit wird das alte Verhältnis zwischen Bild und Inschrift wiederhergestellt. Auf assyrischen, syro-hethitischen und persischen Siegelrollen kommen Inschriften nur sehr selten vor.

Die Siegelrolle hat von jeher als beliebtes Sammelobjekt gegolten. Die großen und kleinen Museen und nicht weniger zahlreiche Privatleute haben diese kleinen kostbaren Kunstwerke in großer Zahl erworben. Wenn ich im Eingang die Zahl der bis jetzt bekannt gewordenen Originalsiegelrollen auf 10000 schätze, so ist diese Zahl eher zu niedrig als zu hoch gegriffen. Die Bestände der großen Sammlungen sind meist noch nicht im ganzen veröffentlicht. Nur die Bibliothèque Nationale in Paris hat eine Gesamtausgabe veranstaltet, die 510 Nummern umfaßt. Kleinere Bestände weisen die Gesamtausgaben des Museums Guimet in Paris mit 141, das Museum in Brüssel mit 178, das der Stadt Orleans mit 34, des Haag mit 35, der Petersburger Eremitage mit ca. 200, des Joanneum in Graz mit 14 Nummern auf. Die Kataloge der großen Sammlungen in London, Paris, Berlin sind

in Vorbereitung. Man darf die Bestände des Britischen Museums und des Louvre wohl mit je etwa 1000 annehmen. Berlin besitzt 888 Nummern, wie groß die Zahlen bei dem Museum in Konstantinopel, dem Metropolitan-Museum in New-York sind, weiß ich nicht. Kleine Sammlungen besitzen das Wiener Hofmuseum, das Münchner Münzkabinett, zahlreiche Museen in Amerika u. a. m.

An der Spitze der Privatsammler stehen gegenwärtig wohl Dr. Hahn in Berlin und Herr Poche in Aleppo mit ausgewählten Sammlungen von über 300 Nummern, unter denen sich hervorragend gute Stücke befinden. Die Sammlung von Pierpont Morgan, von der W. H. Ward einen Katalog mit 280 Nummern veröffentlicht hat, besteht wohl zur Hälfte aus teils raffinierten, teils sehr plumpen Fälschungen und eine weitere Zahl ist der Fälschung dringend verdächtig. Die berühmte Kollektion de Clercq, deren Katalog mit 481 Nummern lange Zeit die Grundlage aller Siegelforschung war, ist in den Louvre gelangt. Wichtig und zum Teil veröffentlicht sind die Sammlungen des Lord Southesk mit 151, und die des Lord Peek mit 22 Nummern. Von deutschen Sammlern ist noch Prof. H. V. Hilprecht in München zu nennen.

Bei der Beliebtheit dieses Sammelgegenstandes ist es nur natürlich, daß der Markt mit Fälschungen überschwemmt wird. Jeder Reisende im Orient kann davon erzählen, und auch die Museen, ganz zu geschweigen von den Privatsammlern, die nicht immer sachkundigen Rat zur Seite haben, müssen Lehrgeld bezahlen, zumal die Kunst des Steinschneidens noch heute im Orient in hoher Blüte steht und Erzeugnisse hervorbringt, die den gewiegtesten Fachmann täuschen können. In der Regel halten sich sorgfältig gearbeitete Fälschungen nicht ganz genau an eine echte Vorlage, da der Fälscher meistens weiß, daß zwei ganz identische Walzen nicht vorkommen. So entstehen oft Varianten, die das höchste Interesse erwecken, bis sich herausstellt, daß man es mit einer Fälschung zu tun hat. Man kann ruhig sagen, daß keine während der letzten Jahre fortgeführte Sammlung öffentlichen oder privaten Charakters völlig frei von Fälschungen geblieben ist.

So große Vorsicht beim Erwerb von Siegelrollen demnach auch geboten ist, so muß man sich doch wieder vor der Gefahr hüten, auch zweifellos echte Stücke zu verdächtigen. Auch in diesem Punkte wird viel gefehlt in der Praxis des Sammlers wie in der wissenschaftlichen Erörterung. Das wird erst besser werden,

wenn durch umfassendere Material-Publikationen die Grundlagen für die Beurteilung aller äußeren und inneren Indizien sicherer geworden und die Voraussetzungen für monographische Behandlung aller Einzelfragen gegeben sind. Gerade daran fehlt es noch heute.

Wenn ich jetzt dazu übergehe, die Stoffkreise der altorientalischen Siegelbilder an charakteristischen Proben darzustellen, so möchte ich die Warnung vorausschicken, aus den Bildern mehr herauszulesen als darin steht und dem Künstler immer gleich abgrundtiefe Weisheit und Spekulation zuzutrauen, wo nichts anderes als Spielerei oder reine Äußerlichkeit vorliegt.

Es ist bemerkenswert, daß die babylonische Kunst in der Zeit ihrer höchsten Blüte — das ist die archaische Zeit am Ausgang des vierten Jahrtausends — sich fast ausschließlich mythologischen Stoffen zugewendet hat und daneben nur rein ornamentale Darstellungen in größerem Umfang aufweist. Die wenigen vom Mythus gegebenen Motive haben die alte Kunst zu einer ganz außerordentlichen Freiheit der Gestaltung geführt, die Hand in Hand geht mit einer später nie mehr auch nur annähernd erreichten Lebendigkeit und nneren Wahrheit der Darstellung. Das wird erst ganz deutlich werden, wenn die noch unveröffentlichten Siegelbilder auf den Krugverschlüssen von Farah, die das Berliner Museum besitzt, zugänglich sein werden. Mythologische Darstellungen finden sich gewiß auch späterhin, und in archaischer Zeit kommen gelegentlich auch andere Motive vor. Aber das für die archaische Periode charakteristische Thema ist die Mythologie. Freilich, wenn wir daran gehen, solche mythologische Darstellungen mit der uns bekannten mythologischen Literatur zu verknüpfen, so geraten wir zu allermeist in nicht geringe Verlegenheit. Wir werden später sehen, wie stark das rein künstlerische Moment die Komposition der Siegelbilderszenen beeinflußt hat. Ich glaube, daß es dem Künstler in den meisten Fällen gar nicht darum zu tun war, eine korrekte Darstellung einer mythischen Szene zu geben, daß er mit den mythologischen Motiven frei geschaltet hat, um das auszudrücken, was er sagen wollte, was ihm in jedem besonderen Falle bedeutsam erschienen war. Ich glaube nicht, daß man mehr als das unmittelbar zwingende in diesen Darstellungen auf den Mythus selber zurückführen darf. Von der Zeit Sargons und Naramsins an (ca. 2800 v. Chr.) bis zum Ausgang der Hammurabizeit (ca. 1800 v. Chr.) wird das Siegelbild ganz überwiegend von kulti-

schen Darstellungen, Anbetungs- und Opferszenen beherrscht. Die Motive der mythologischen Bilder der früheren Zeit erscheinen vielfach andeutungsweise als Nebenszenen neben der kultischen Hauptgruppe. Auch in der Kassitenzeit, die den größten Teil des 2. Jahrtausend füllt, überwiegen die kultischen Darstellungen durchaus, bezeichnend für sie ist der wachsende Umfang der inschriftlichen Beigaben. Für die neubabylonische Zeit sind kennzeichnend die Szenen der Anbetung vor dem Symbol. Zugleich beobachten wir hier ein Anknüpfen an die älteste Überlieferung der mythologischen Periode der Siegelschneidekunst. Die Vorstellung des über die wilden Tiere obsiegenden Helden wird hier häufig auf den König übertragen. Sie ist in dieser Form von den Persern übernommen worden und so sehen wir am Ausgang der dreitausendjährigen Geschichte der Siegelschneidekunst dieselbe Vorstellung lebendig, die ihr in ihren ersten Anfängen das Gepräge gegeben hat. Bei den Assyrern hat, soweit wir die Entwicklung bis jetzt überblicken können, neben den kultischen Szenen auch im zweiten Jahrtausend die Mythologie eine bedeutsame Rolle gespielt, sie haben offenbar den Zusammenhang mit ihr auch in der Siegelschneidekunst stets aufrecht erhalten. Die Freiheit des Künstlers in der Behandlung seiner Motive ist aber auch hier so schrankenlos, daß er schließlich auf alle ursprünglich charakteristischen Züge zur Kennzeichnung des Zusammenhanges mit dem Mythus verzichtet hat.

I. Teil: Mythologische Szenen.

1. Szenen aus dem Kreis der Gilgamesch-Sage.

Die Gilgamesch-Sage ist uns am vollständigsten aus einem großen epischen Gedicht in einer Niederschrift des 7. Jahrh. v. Chr. aus der Bibliothek Assurbanipals bekannt. Der Hauptinhalt der Sage ist darnach folgender:

Gilgamesch war vom Himmelsgott mit übermenschlicher Kraft ausgestattet worden. Zwei Drittel an ihm war göttlicher, ein Drittel war menschlicher Natur. Als Tyrann herrscht er über die Stadt Erech, zwingt seine Untertanen zu harter Frohn bei der Aufführung gewaltiger Tempel und Stadtmauern. Ihm zur Seite steht sein Freund Engidu, von dem wir lesen, daß sein ganzer Leib mit Haaren bedeckt ist, daß ihm das Haupthaar lang gewachsen ist wie einem Weibe, und daß er auf dem Felde mit den Tieren lebt, mit ihnen frißt und an derselben Tränke sich labt. Mit diesem

Freunde zieht Gilgamesch auf Abenteuer aus in die Ferne. Sie bezwingen den schrecklichen Humbaba, den Wächter des Zedernwaldes, der die Göttin Istar aus Erech entführt hatte, kämpfen in den Engpässen des Gebirges mit Löwen und erschlagen den Himmelsstier. Vielleicht von dem feurigen Atem des Himmelsstieres vergiftet, ist Engidu dann gestorben. Im Schmerz um den verlorenen Freund kommt Gilgamesch die Furcht an vor dem eigenen Ende, und er macht sich auf, bei seinem Urahn Utnapischtim das ewige Leben zu suchen. Auf dieser Wanderung, die den Helden bis an das Ende der Welt führt, bis zu dem Tor, durch das die Sonne täglich ein und ausgeht, trifft er den Scorpionmenschen und sein Weib, dessen Anblick gewöhnlichen Sterblichen den Tod bringt, kommt er durch den dunklen Weg, den noch nie ein Mensch heil und wohlbehalten zurückgelegt hat, durchschreitet den Gottesgarten, in dem die Bäume Edelsteine statt der Früchte tragen, und gelangt endlich an das Gestade des Meeres. Unter allerlei Fährlichkeiten vollzieht sich die Überfahrt; auch die Wasser des Todes werden überwunden, und endlich gelangt Gilgamesch bei seinem Ahnen Utnapischtim an der Mündung der Ströme an. Utnapischtim ist imstande, Gilgamesch den Weg zur Unsterblichkeit zu zeigen, indem er ihm das Geheimnis des Lebenskrautes offenbart, das auf dem Meeresgrunde wächst. Es gelingt Gilgamesch auch wirklich, das Kraut zu pflücken, aber auf der Heimkehr nach Erech wird es ihm von einer Schlange entrissen. Von seinen weiteren Schicksalen hören wir nichts mehr.

Nirgends läßt sich die vollkommene Freiheit, mit der der Künstler seinem Stoffe gegenübersteht, deutlicher nachweisen als an den Bildern aus dem Kreise der Gilgamesch-Sage. Dem gehören weitaus die Mehrzahl aller mythologischen Siegelbilder an. So mannigfach diese Darstellungen sind — wir haben hunderte von Varianten —, zu dem uns bekannten Epos will keine einzige der Szenen genau stimmen. Trotzdem halte ich es für durchaus verfehlt, leugnen zu wollen, daß diese Szenen dem genannten Sagenkreise wirklich angehören. Man bedenke nur, daß die uns erhaltene Überlieferung des Epos auf eine Aufzeichnung des 7. Jahrh. v. Chr. zurückgeht. Ein Fragment einer um 1200 Jahre älteren Version zeigt schon recht große Abweichungen, die ältesten unserer Darstellungen auf Siegelrollen aber gehen bis in den Ausgang des 4. Jahrtausend zurück.

In den meisten Fällen läßt sich bei diesen Darstellungen kaum etwas anderes auf das Epos zurückführen als die Tatsache, daß es

eben Gilgameſch und Engidu ſind, die mit den Löwen, Stieren und Gazellen ihre Kämpfe aufführen und über ſie triumphieren, oder in anderen Szenen auftreten. Bei den Kampfbildern hat man ſehr oft ſogar unter Verzicht auf jede Andeutung des Zuſammenhangs mit der Sage die Szene zur äußerlich ganz beziehungsloſen Darſtellung eines Kampfes oder Triumphes verallgemeinert. Ich bin davon überzeugt, daß alle Szenen, wo mit Löwen, Stieren oder Gazellen, Antilopen, Hirſchen gekämpft oder über ſie triumphiert wird, ja daß auch die Szenen, wo dieſe Tiere ohne Mitwirkung menſchlicher oder halbmenſchlicher, göttlicher oder halbgöttlicher Weſen untereinander kämpfen, im letzten Grund auf die Gilgameſch-Sage zurückgehen, in der älteſten Zeit nicht weniger als 3000 Jahre ſpäter in der Perſerzeit. Auch für die anderen Gilgameſch-Szenen, die den Helden oder ſeinen Freund Engidu als Fiſcher, Göttertrabanten, oder in irgendeiner anderen Funktion, oder auch ganz ohne Funktion zeigen, beſteht bis heute keine Möglichkeit, eine über ganz allgemeine Tatſachen hinausgehende einwandfreie Beziehung zur ſchriftlichen Überlieferung herzuſtellen. Nur die Perſonen ſelbſt ſind durch ihre äußere Erſcheinung als Gilgameſch oder Engidu gekennzeichnet.

Bei der Bezeichnung der betreffenden Typen als „Gilgameſch“ oder „Engidu“ folge ich dem Herkommen, betone aber ausdrücklich, daß es bis jetzt durchaus zweifelhaft iſt, ob dieſe Bezeichnungen zu Recht beſtehen. Näheres darüber ſ. S. 65 ff.

Weitaus die meiſten Darſtellungen dieſes Sagenkreiſes gehören in die Gruppe:

A. Die Kampf- und Triumphſzenen der Gilgameſch-Sage.

Es iſt außerordentlich ſchwierig, im Rahmen einer kurzen Darſtellung einigermaßen Ordnung und Syſtem in dem kaum überſehbaren Wirrwarr der verſchiedenartigſten Darſtellungsvarianten dieſer Gruppe zu ſchaffen. Erfolg verſpricht lediglich eine Einteilung nach rein formalen und ganz äußerlichen Geſichtspunkten, die von der einfachſten Form zur verwickelten fortſchreitet und zunächſt grundſätzlich darauf verzichtet, entwicklungsgeſchichtlichen oder irgendwelchen ſonſtigen ſachlichen Erwägungen entſcheidenden Einfluß zu gewähren.

Ich unterſcheide demnach bei der folgenden Klaſſifizierung zunächſt ganz mechaniſch nach der Zahl der am Kampf beteiligten Glieder und frage weiterhin nur darnach, welche von den Beteiligten

handelnd oder leidend auftreten, wie groß alſo die Zahl der Angreifer oder der Angegriffenen iſt. Den Angreifer bezeichne ich dabei einfach als „Helden", ohne Rückſicht darauf, ob er als Gilgameſch oder Engidu oder überhaupt nicht charakteriſiert iſt, lediglich im Gegenſatz zu den von ihm angegriffenen „Tieren". Zu dieſen „Tieren" rechne ich auch die Miſchweſen aller Art, ſobald ſie überwiegend tieriſchen Charakter haben und nicht den „Helden" angreifen, ſondern vielmehr von dieſem angegriffen werden. Dieſer letztere Unterſchied iſt in vielen Darſtellungen vollkommen verblaßt. In ſehr vielen Fällen überwiegt der Eindruck, daß einzelne von den Tieren gar nicht mit dem Helden, ſondern mit einem der Tiere kämpfen bzw. es direkt angreifen. Dieſer Eindruck iſt aber faſt immer irreführend und man darf daraus in der Regel nicht den Schluß ziehen, daß dieſe ſcheinbar angreifenden Tiere als aktive Glieder gleichwertig neben den Helden treten. Es handelt ſich vielmehr mit wenigen Ausnahmen (vgl. zu Abb. 63 ff. S. 28) nur um geſchloſſene Tiergruppen, die in ihrer Geſamtheit als Kampfobjekt dem Helden gegenüberſtehen, und es iſt lediglich das Ergebnis der Stoffgliederung, wenn das eine oder andere Tier nicht mehr in unmittelbare Beziehung zum Helden, ſondern in eine ſcheinbar ſelbſtändige Aktion mit einem der anderen Tiere verwickelt iſt. Es kommt alſo bei ſolchen Szenen ſachlich darauf hinaus, daß wohl die Abſicht unverkennbar iſt, einen Kampf von Helden gegen Tiere darzuſtellen, daß aber formale Rückſichten, wie das Streben nach ſymmetriſcher Geſtaltung der Szene, dazu geführt haben, die einheitliche Kampfhandlung aufzulöſen. Gleichwohl iſt es unerläßlich, vorläufig auch ſolche Szenen als einheitliche Kampfſzenen aufzufaſſen und nicht anders zu behandeln, als die, deren Sinn keinerlei Zweifel aufkommen läßt. Denn nur die ſtrenge Durchführung des rein formalen Prinzips bei der Stoffanordnung kann zur einwandfreien Feſtſtellung der an der Szene beteiligten Typen führen.

Bei einzelnen Gruppen ergibt ſich ein weiteres Unterſcheidungsmerkmal in der Feſtſtellung, ob es ſich um einen noch im Gang befindlichen *Kampf* oder aber um den auf den abgeſchloſſenen Kampf folgenden *Triumph* handelt. Es wird ſich zeigen, daß dieſe Unterſcheidung von ſehr einſchneidender formaler Bedeutung iſt. Für die Darſtellung des triumphierenden Helden haben ſich ganz beſtimmte Formen entwickelt, deren Kenntnis oft erſt das ſachliche Verſtändnis der Darſtellung ermöglicht.

Es wird ſich zeigen, daß die von mir durchgeführte rein me-

chanische und äußerliche Klassifizierung des Stoffes von dessen Eigenart geradezu verlangt wird. Sie ist die einzig brauchbare Voraussetzung für die Feststellung der Typen, denn nur sie gestattet nachzuweisen, welche Figuren feststehend sind, welche ersetzt werden können und wodurch, u. a. m. Sie gibt uns aber auch die Möglichkeit an die Hand, die künstlerischen Probleme aufzuzeigen, die die Gestaltung der Szene dem Künstler gestellt hat, die stilistischen Gesetze zu erkennen, die durch die Jahrtausende hindurch in der altorientalischen Siegelbildkunst wirksam waren. Sie bietet uns also nach Inhalt und Form den Schlüssel zum Verständnis des altorientalischen Siegelbildes.

In der folgenden Darstellung werden alle mir zugänglichen Bilder herangezogen, soweit sie nach Inhalt oder Form irgend etwas Besonderes bieten, also gewissermaßen einen Typus für sich darstellen. Vollständigkeit ist im Rahmen dieser Darstellung natürlich auch nicht annähernd zu erreichen und demgemäß auch gar nicht erstrebt. Ich habe aber keinen Unterschied gemacht, ob die Darstellung als Hauptszene das ganze Siegelbild einnimmt, oder nur als Nebenszene neben einer andersgearteten Darstellung vorkommt. Gerade die Gilgamesch-Szenen finden sich nämlich sehr häufig als Füllmotiv neben Opfer- und Anbetungsszenen von der Zeit Sargons und Naramsins an (ca. 2800 v. Chr.). Ich glaube nicht, daß ein *innerer* Zusammenhang zwischen diesen beiden Szenen besteht, daß bei der Kombinierung der beiden Szenen ein anderer Beweggrund maßgebend war als der, der stereotypen und unbelebten Opfer- und Anbetungsszene durch Beifügung einer Andeutung der Kampfszene größere Mannigfaltigkeit und erhöhtes künstlerisches Interesse zu verleihen. Die als Nebenszenen verwendeten Gilgamesch-Kampfbilder sind wohl nur in einzelnen Fällen als vollständige, in sich geschlossene Darstellungen zu werten. In der Hauptsache handelt es sich dabei gewiß lediglich um Abkürzungen und Andeutungen umfangreicherer Szenen.

1. Ein Held und ein Tier.

a) Kampfszenen.

Als Hauptszene ist diese einfachste Gestaltung des Gilgameschkampfes sehr selten, ziemlich häufig aber findet sie sich als Nebenszene neben einer Anbetungs- und Opferszene. Als Hauptszene ist sie in der archaischen Zeit überhaupt nicht, als Nebenszene nur ganz vereinzelt nachzuweisen. Am häufigsten findet sich die Neben-

ſzene in der Zeit der Könige von Ur und in der Hammurabizeit, alſo in der zweiten Hälfte des 3. Jahrtauſends v. Chr.

In Abb. 16 erſcheint als Hauptſzene eine Anbetung vor der thronenden Gottheit. Daneben ſehen wir Gilgameſch in der ihn am häufigſten kennzeichnenden Erſcheinungsform, als den nackten Helden, der dem Beſchauer ſein Antlitz zuwendet, mit wallendem Bart und üppigem Haupthaar, das, zu beiden Seiten des Geſichts herabhängend, in je drei Locken gekräuſelt iſt. Er ſteht im Kampf mit einem Löwen, der ſich gegen ihn aufbäumt, den Kopf aber zur Seite wendet und dadurch den formalen Zuſammenhang mit den Gliedern der Anbetungsſzene herſtellt. Iſt es hier Gilgameſch, der mit dem Löwen kämpft, ſo iſt es in der Nebenſzene der Abb. 17 ſein Freund Engidu. Auf ihn wird dem Herkommen folgend die Geſtalt des Stiermenſchen gedeutet, eines Miſchweſens, deſſen Unterkörper der eines Stieres mit lang herabhängendem Schwanz, deſſen Oberkörper aber der eines Menſchen iſt, und der faſt immer in der Hörnerkrone zugleich auch das Zeichen ſeiner göttlichen Natur trägt. Wenn er bärtig dargeſtellt wird, dann läßt ihn der Künſtler von der Zeit Sargons an gern das Geſicht dem Beſchauer zuwenden. Für Gilgameſch iſt dieſe Stellung geradezu charakteriſtiſch, obwohl es an Ausnahmen auch hier nicht fehlt. Bei dem bärtigen Engidu hat wohl die Analogie zu der Gilgameſchgeſtalt zur Beliebtheit dieſer Frontſtellung geführt. In beiden Fällen ſind es aber kaum irgendwelche ſachliche, in der ſtofflichen Überlieferung begründete Momente, die die Frontſtellung des bärtigen Geſichtes veranlaßt haben, ſondern rein formale, denn nur in der Frontſtellung kommt der üppigwallende Bartſchmuck des Helden zur vollen Geltung. Was ſo die Geſtalt des Helden durch die Frontſtellung an Eindringlichkeit gewinnt, das verliert durch ſie die Lebendigkeit der Kampfſzene. Der Held erſcheint faſt unbeteiligt und die Szene fällt auseinander in zwei nur ganz äußerlich in Beziehung zueinander gebrachte fertige Typen. Wie ganz anders wirkt da Abb. 18, die ſich von der Überlieferung eines feſten Typus vollſtändig freigemacht, den Helden ſeiner kennzeichnenden Attribute entkleidet und in die rein menſchliche Sphäre gerückt und dadurch die Möglichkeit gewonnen hat, die Idee des Kampfes im Bilde Wirklichkeit werden zu laſſen. Abb. 282 zeigt als Nebenſzene den Ausſchnitt aus einer ganz beſonderen Klaſſe von Gilgameſch-Kampfſzenen, bei denen der kämpfende nackte Held vor dem mit weitgeöffnetem Rachen auf ihn losgehenden Löwen in die Knie ſinkt. (Vgl. Abſchn. II a.) Auch hier

geht die Loslösung von dem kennzeichnenden Attribut des Helden Hand in Hand mit einer inneren Wahrhaftigkeit und Belebtheit der Szene. Einen weiteren Heldentypus zeigt Abb. 20 in dem mit dem kurzen Rocke bekleideten Manne.

In Abb. 16—20 sind es stets Löwen, mit denen sich der Held im Kampf befindet. An Stelle des Löwen tritt nun sehr oft der Stier, und der kann wiederum vertreten werden durch andere gehörnte Tiere, wie vor allem die Gazelle, aber auch durch den Steinbock und den Hirsch. Neben diesen Tieren erscheinen dann noch Fabelwesen verschiedener Art; so tritt für den Löwen sehr häufig in den unter hethitischem Einfluß stehenden Gilgameš-Szenen der Löwengreif ein. Die Kämpfe mit andern Fabeltieren, die gewiß auch irgendwie mit der Gilgameš-Sage in Beziehung stehen, haben eine so selbständige Form angenommen, daß sie gesondert behandelt werden müssen (s. Abschnitt III) und in diesem Zusammenhang nur gelegentlich auf sie verwiesen werden kann.

Gilgameš im Kampf mit dem Stier als Nebenszene neben der Anbetung vor der thronenden Gottheit zeigt Abb. 21. Mehr als 1500 Jahre jünger ist ein unveröffentlichtes Bild des den Stier angreifenden Gilgameš. Es steht schon ganz unter griechischem Einfluß, gibt aber unverkennbar die alte Gilgameš-Szene wieder, obwohl sie ganz frei in eine profane Jagdszene eingegliedert ist. Das Bild ist lehrreich auch dadurch, daß es zeigt, wie der fortgeschrittene Künstler auch unter Beibehaltung der einengenden Frontstellung des überlieferten Gilgameštypus die Lebendigkeit des Kampfes durch die gleichmäßige Bewegtheit der beiden handelnden Figuren zu erzielen vermag.

Wie im Kampf mit dem Löwen, kann auch im Kampf mit dem Stier Engidu die Stelle seines Freundes Gilgameš übernehmen. Das zeigt ein archaisches Siegel des Louvre, wo Engidu als stierköpfiger Mensch dargestellt einen Jungstier im Kampf an sich preßt. Daneben steht die auch anderweitig (vgl. Abb. 233 und IV. Teil Abschn. 4) in der ältesten Zeit vorkommenden Gruppe der vier ineinander verknoteten Löwenleiber.

Archaisch-babylonisch ist auch die Gruppe des mit dem Hirsch kämpfenden nackten Mannes (Abb. 274) neben dem Adler, der zwei Schlangen in den Krallen hält.

Aus dem hethitischen Kulturkreis um 2000 v. Chr. stammt das hübsche Siegel Abb. 23: Ein mit dem das linke Bein freilassenden Rock bekleideter Mann kämpft gegen eine Gazelle. Dasselbe Motiv

behandelt ein aſſyriſches Siegel von ca. 1800 v. Chr. (Abb. 24), wo der Held mit dem Krummholz bewaffnet im Knielauf an die Gazelle herangeht.

Häufig findet ſich die Szene des Einzelkämpfers mit dem geflügelten Löwengreif in Bildern des altbabyloniſchen und des hethitiſchen Kreiſes der zweiten Hälfte des 3. Jahrtauſends als Nebenſzene, wie in Abb. 25.

Eine ſpezielle aſſyriſche Faſſung desſelben Motives zeigt Abb. 26, wo eine durch die Seitenlocken gekennzeichnete Gilgameſchgeſtalt den geflügelten und gehörnten Löwengreifen bekämpft (vgl. auch Abb. 310 ff.).

b) Triumphſzenen.

Während bei den Kampfſzenen außer den „klaſſiſchen" Tieren der Gilgameſch-Szene, dem Löwen und dem Stier, auch noch andere Tiere häufig vorkommen, wie der Hirſch, die Gazelle, der Löwengreif, ſind es bei den Triumphſzenen, ſo viel ich ſehe, ſo gut wie ausſchließlich der Löwe und der Stier, deren Überwältigung dargeſtellt wird. Die Typen des Helden wechſeln ebenſo wie in den Kampfbildern.

Ebenſo wie da iſt die Verwendung der einfachen Gruppe als Hauptſzene verhältnismäßig ſelten und überwiegt durchaus die Verwendung als Nebenſzene zur Füllung des Raumes neben einer Anbetungsſzene. Auch von dieſen Bildern geht kaum eines in die archaiſche Periode am Anfang des 3. Jahrtauſends zurück, ſie gehören vielmehr zum allergrößten Teil der zweiten Hälfte des 3. Jahrtauſends an.

Gilgameſch im Triumph über einen Löwen zeigt Abb. 27, ein prachtvolles Siegel der Hammurabizeit, wo der ſiegreiche Gilgameſch neben einer Opfer- und einer Anbetungsſzene ſteht und außerdem noch in einer beſonderen Darſtellung als „Waſſerausgießer" vertreten iſt, und überdies ſein Kopf noch in der leergebliebenen Ecke in bewußter Antitheſe zu der Sonnenſcheibe wiederholt wird. Der ſiegreiche Held tritt dem bezwungenen Tier auf den Kopf, reißt es dabei an einem Hinterfuß in die Höhe und packt es beim Schwanz[1]. Dieſe Art der Darſtellung des über ein Tier triumphierenden Helden iſt die häufigſte und mit vielen Beiſpielen zu belegen.

Abb. 28 zeigt in der Nebenſzene den über den Löwen trium-

[1] So iſt die nicht ganz deutliche Zeichnung doch ſicher aufzufaſſen.

phierenden Engidu. Es ist die Abrollung auf einer Tontafel aus Kültepe in Kleinasien, ca. 2400 v. Chr.

Abb. 29 zeigt Gilgameſch im Triumph über den Stier (hethitisch, Anfang des 2. Jahrtausends), in der ganzen Haltung völlig dem Normaltypus des über den Löwen triumphierenden Helden gleichend.

Wie bei den Kampfszenen so ist auch bei den Triumphszenen der Held durchaus nicht immer als Gilgameſch oder Engidu genau gekennzeichnet. In Abb. 30, nach einer Abrollung auf einer Kültepetafel (hethitisch, ca. 2400 v. Chr.), ist es ein Mann im kurzen Rock ohne jegliches Sonderzeichen, der ganz wie im babylonischen Normaltypus über den Stier triumphiert.

Sehr beliebt ist die Darstellung, in der der siegreiche Held das überwältigte Tier triumphierend in die Höhe hält. Soweit ich sehe, ist in diesen Szenen der Held immer unverkennbar als Gilgameſch gekennzeichnet, ist das überwundene Tier immer ein Löwe, und ist der Held stets in der sog. Knielaufstellung dargestellt.

Als Hauptszene ist dieser Typus in Abb. 31 verwendet, einem assyrischen Erzeugnis aus dem Anfang des 1. Jahrtausends. In Abb. 32 findet er sich als Nebenszene neben einer Anbetungs- und Opferungsdarstellung vor dem wasserspendenden Gilgameſch auf einem figurenreichen Siegel hethitischer Herkunft von etwa 2000 v. Chr. Der Held hält aber hier das Tier nicht freischwebend in die Luft wie in Abb. 31, sondern es lastet schwer auf seinen Schultern. Auch die übrigen Beispiele dieses Typus, die mir bekannt sind, sind hethitisch (Ward 823) oder assyrisch (VAT 8758, 9028).

Eine andere Form des Triumphes über den Löwen zeigt Abb. 33, nach der Abrollung einer assyrischen Tontafel vom Ausgang des 2. Jahrtausends. Von dieser Darstellung aus führt eine unmittelbare Brücke zu der etwa 700 Jahre jüngeren des persischen Königs als des Löwenbezwingers (Abb. 34).

In diesen Zusammenhang gehören auch einige eigentümliche Triumphszenen des Gilgameſch, die in Abrollungen auf assyrischen Tontafeln des ausgehenden 2. Jahrtausends erhalten sind. In Abb. 35 ist es ein geflügelter Löwengreif, über den der offenbar nackte Gilgameſch triumphiert. Das Bild dieses Gilgameſch ist wohl genau dasselbe wie in Abb. 36, wo er den Triumph über eine geflügelte Gilgameſchgestalt feiert. Diese geflügelte Gilgameſchgestalt

erſcheint in der Darſtellung Abb. 37 als der Bezwinger eines Stieres.

Zum Schluß ſei noch auf die Darſtellung bei Morgan-Ward, Tafel XXIX, Abb. 221, hingewieſen, wo ein Gilgameſch eine Gazelle an den Hinterfüßen in die Luft hält (hethitiſch, Anfang des 2. Jahrtauſends).

2. Ein Held und zwei Tiere.

a) Kampfſzenen.

Die einzelnen Bilder dieſer Gruppe bieten alle künſtleriſch nur wenig befriedigende Löſungen des Problems der Anordnung der einzelnen Glieder. In der Hauptſache ſind alle dieſe Bilder Kämpfe zwiſchen einem Manne und *einem* Tier, das zweite ſteht zur Kampfgruppe in ganz loſem Verhältnis und könnte unbeſchadet der Wirkung der Kompoſition ruhig wegfallen. Wohl die roheſte unter allen hierhergehörigen Darſtellungen zeigt Abb. 38, einer der älteſten Siegelrollen aus Aſſur. Ohne die Kenntnis der übrigen verwandten Bilder wäre ſie gar nicht verſtändlich. Ein Mann kämpft mit einem Hirſch und ein anderes nicht zu benennendes Tier iſt beigefügt. In ſeiner Unbeholfenheit hat der „Künſtler“ das angegriffene Tier einfach von oben nach unten in den Raum geſtellt, ſo daß es mit allen Vieren auf der Vertikallinie ſteht. Beabſichtigt war zweifellos, daß das Tier, auf den Hinterfüßen ſtehend, auf ſeinen Bedränger losgehen ſollte. Das in derſelben Stellung hinzugefügte zweite Tier verdankt ſein Daſein ſicherlich nur dem zur Verfügung ſtehenden freien Raum, mit der Kampfhandlung ſteht es in keinem inneren Zuſammenhang. Andere Darſtellungen dieſer Klaſſe geben ſich unverkennbar als Verkürzungen aus figurenreicheren Kompoſitionen. Abb. 39 z. B., ein hocharchaiſches babyloniſches Siegel, wird in ſeiner Kompoſition viel klarer, wenn wir es mit Darſtellungen wie Abb. 194 vergleichen. Der Kampf wird lediglich zwiſchen dem nackten Mann und dem Menſchſtier ausgefochten, das zweite Tier, ein Kälbchen (?), iſt rein formell, durch die Rückwärtsrichtung des Kopfes, in die Szene eingefügt. Ebenſo verhält es ſich mit der Szene in Abb. 40. Abb. 41 gibt ſich wieder beſonders deutlich als ganz mechaniſche Verkürzung einer vollſtändigeren Szene, wie ſie etwa in Abb. 136 vorliegt.

Die einzige künſtleriſch befriedigende Löſung dieſer Gruppe bietet Abb. 42, der Kampf des Mannes gegen Löwengreif und

Löwen, in der beide Tiere in gleicher Weise am Kampfe teilnehmen, in der die innere Geschlossenheit der Komposition vor allem durch die Blickrichtung des Kämpfers nach dem ihn anspringenden Löwen hin erreicht wird.

Ganz andere Voraussetzungen für die Lösung des Kompositionsschemas bieten

b) die Triumphszenen

dieser Gruppe. Hier steht durchweg der Held in der Mitte der Szene und die beiden von ihm überwältigten Tiere sind gleichmäßig angeordnet, so daß ein stark ornamentaler Zug diese Bilder beherrscht. Nicht überall ist die Lösung im ornamentalen Sinne gleich vollendet. Wenn der Held sein Gesicht dem Beschauer zuwendet, wie in Abb. 43, wird eine vollkommenere ornamentale Wirkung erreicht als dann, wenn, wie in Abb. 44, der Held im Profil steht. Abb. 43 stammt aus Farah und gehört zu den ältesten erhaltenen Siegelbildern, Abb. 44, ebenfalls babylonischer Herkunft, dürfte dem Anfang des 1. Jahrtausends entstammen.

Von dieser Darstellung führt eine unmittelbare Brücke zu den Abb. 45—47, die sämtlich assyrische Siegelbilder aus der Zeit um und nach 1000 v. Chr. wiedergeben. Die Anordnung ist genau dieselbe wie in dem etwa gleichaltrigen babylonischen Bild; der Held hält die beiden von ihm bezwungenen, vor ihm ansteigenden Tiere an je einem Vorderlauf fest. Sind aber in dem babylonischen Bild der Held wie die Tiere Wesen der wirklichen Welt, so sind es in den assyrischen Bildern durchweg Gestalten der Phantasie, die aus dem religiösen Vorstellungsleben genommen sind. Der sieghafte Held ist in allen drei Fällen ein geflügelter Genius und auch die bezwungenen Tiere sind Fabelwesen, in Abb. 45 geflügelte Stiere, in Abb. 46 seltsame Mischwesen, geflügelte Böcke mit bärtigem Menschenantlitz, in Abb. 47 auf der einen Seite ein Flügelstier, auf der andern eine Sphinx, ein geflügelter Löwe mit Frauenkopf.

Nah verwandt mit diesen Darstellungen ist Abb. 48. Der triumphierende Held ist zwar durch keinerlei äußerliche Kennzeichen aus der natürlichen Sphäre herausgehoben, er ist als Mensch dargestellt. Gleichwohl dürfte auch mit ihm ein übernatürliches Wesen, ein Genius, gemeint sein; das läßt die Figur des der ganzen Gruppe als Betender nahenden Vornehmen vermuten. Die Tiere, über die der Held triumphiert, sind beide Fabelwesen, eine geflügelte weibliche Löwensphinx und ein geflügeltes Pferd. Auch dieses

Siegel iſt aſſyriſch und wohl in der erſten Hälfte des 1. Jahrtauſends v. Chr. entſtanden. Näheres über die aſſyriſchen Triumphbilder ſiehe in Abſchn. III, S. 87 ff.

In den bisher beſprochenen Triumphſzenen dieſer Gruppe zeigen ſich die beiden Tiere nach dem Bezwinger hingewandt, die Szene hat nichts Gewaltſames, man hat mehr den Eindruck einer feierlichen Kundgebung der Macht des Genius über die in den ihm dienenden Dämonen verkörperten Gewalten. Man hat bei den aſſyriſchen Bildern gewiß nicht mehr an einen Zuſammenhang mit der Gilgameſch-Szene gedacht, iſt aber in der formalen Geſtaltung der Szene unter der unmittelbaren Einwirkung der Bilder von dem im Tierkampf triumphierenden Helden geſtanden und ſo rechtfertigt der unverkennbare formale Zuſammenhang der aſſyriſchen Bilder (Abb. 45 bis 48) mit den babyloniſchen von Abb. 43—44 gleichwohl ihre Eingliederung in dieſe Reihe, obwohl ſie inhaltlich gewiß nichts mit der Gilgameſch-Sage zu tun haben.

Dafür ſpricht auch ein Vergleich von Abb. 49 mit den vorhergehenden und folgenden Szenen. Der Held hält, ganz wie in den vorhergehenden Bildern, zwei vor ihm aufſteigende Stiere an je einem Vorderfuß feſt. Aber weder der Held, noch die Stiere tragen Zeichen übernatürlichen Weſens, und nicht darin allein unterſcheiden ſie ſich von den Geſtalten der aſſyriſchen Bilder, ſondern auch in der Blickrichtung der Tiere, die von dem Helden wegſtrebt. Darin ſpricht ſich im Gegenſatz zu den aſſyriſchen Bildern etwas Gewaltſames aus, die Szene erweckt viel mehr als jene Bilder den Eindruck des Triumphes nach wirklich beſtandenem Kampf.

Noch ſtärker iſt dieſer Eindruck in den Darſtellungen, in denen der Held die von ihm überwundenen Tiere gewaltſam an ſich preßt, wie in Abb. 50. Dieſes Bild wird erſt recht verſtändlich durch einen Vergleich mit den zahlreichen Szenen des über vier Tiere triumphierenden Gilgameſch (vgl. Abb. 89 ff.). Dieſer Vergleich lehrt ohne weiteres, daß die Szene nur aus der Gilgameſch-Sage heraus verſtanden werden kann.

Der Zuſammenhang mit der Gilgameſch-Sage iſt ohne weiteres ſchon durch die Kennzeichnung des Helden gegeben bei den alten Darſtellungen, in denen der Held die von ihm überwältigten Tiere an den Hinterfüßen in die Höhe hält. Das ſchönſte Beiſpiel zeigt die figurenreiche Darſtellung der Abb. 51: Engidu im Triumph über zwei Löwen. In den nächſten Zuſammenhang damit gehört

Abb. 52: Gilgamesch — als solcher gekennzeichnet auch durch die neben ihm stehenden Gefäße mit den sprudelnden Wasserströmen — im Triumph über zwei Stiere. Eine eigenartige Variante bietet das uralte Siegel aus Farah von Abb. 53: ein Held im Triumph über zwei Gazellen.

Die drei eben gezeigten Beispiele gehören alle der ältesten Periode der babylonischen Kunst an. Nach mehr als 2000 Jahren ist das Motiv noch lebendig gewesen und hat dazu gedient, Gedanken, die gar keinen Zusammenhang mehr haben mit der Gilgamesch-Sage, die Form zu geben. Ein prachtvolles Siegel, das in Babylon gefunden, aber doch wohl in Assyrien, und zwar in der ersten Hälfte des 1. Jahrtausends v. Chr., entstanden ist, zeigt (Abb. 54) einen geflügelten Genius, der zwei Löwen an je einem Hinterfuß in die Höhe hält. Und in der Perserzeit, der das Siegel von Abb. 55 angehört, ist es der König, der als Tierbezwinger verherrlicht wird, ganz in der Weise, wie es 2500 Jahre vorher mit dem sagenhaften König Gilgamesch und mit Engidu geschah.

Die hierher gehörigen assyrischen Bilder zeigen wieder den schon widerholt (vgl. Abb. 35 ff., 45 ff.) beobachteten Zug ins Phantastische. Auf einer Abrollung von einer assyrischen Tontafel des 14. Jahrhunderts v. Chr. erscheint (Abb. 56) der beflügelte Löwendämon als Bezwinger zweier geflügelter Unholde. Ähnlich, aber dem persischen Beispiel von Abb. 55 näherstehend, ist Abb. 57, ein Siegel, dessen Herkunft und Entstehungszeit dunkel ist, das aber mit einiger Wahrscheinlichkeit dem hethitischen Kulturkreis zuzuschreiben und kaum vor 600 v. Chr. anzusetzen sein dürfte.

Eine eigentümliche Form der Szene des über zwei Tiere triumphierenden Helden zeigen endlich einige hocharchaische babylonische Siegel aus Farah, bei denen der Held in der Stellung des Knielaufs dargestellt ist, so Abb. 58 zwischen zwei Löwen, die er an der Mähne festhält, und Abb. 59 zwischen Gazellen, die er am Hinterfuß in die Höhe hält.

Aus der Szene des über zwei Tiere triumphierenden Helden ist eine Gruppe von eigentümlichen Darstellungen erwachsen, die monströse Gebilde zeigen, die nur aus einer Kombination eines Menschenleibes mit zwei Tierleibern erklärt werden können. Diese Darstellungen gehören fast sämtlich der ältesten Periode der babylonischen Kunst an.

Man kann unter ihnen zwei Gruppen unterscheiden. Die erste

Gruppe geht zurück auf die Triumphſzene, bei der der Held die überwundenen Tiere an einem Hinterfuß in die Höhe hält (vgl. Abb. 51 ff.). Die Hinterfüße der beiden Tiere gehen in dem Körper des triumphierenden Helden auf. Das ſo entſtandene Gebilde ſchreitet auf den vier Vorderfüßen der Tiere. In Abb. 60 iſt Gilgameſch der Held, zwei Löwen ſind die überwundenen Tiere. In der 2. Gruppe des erſten Bandes von Abb. 62, für deren ungekürzte Faſſung eine Vorlage wie Abb. 53 vorausgeſetzt werden muß, ſind es zwei Gazellen, der Held iſt nicht näher gekennzeichnet.

Häufiger ſind die Beiſpiele der zweiten Gruppe, bei denen die beiden Oberkörper der überwundenen Tiere in dem Oberkörper des triumphierenden Helden aufgehen. Die Szenen ſind Abbreviaturen von Gruppen wie Abb. 44 ff. Abb. 61 weiſt zwei ſolche Gebilde auf, die beide deutlich als triumphierende Gilgameſch- bzw. Engidu-Geſtalten gekennzeichnet ſind.

Beide Varianten ſind vertreten auf einer der figurenreichſten aller babyloniſchen Siegelrollen, Abb. 62. Hier ſind auf beiden Bändern je 13 und 14, zuſammen alſo 27 Glieder vereinigt, oben vier Helden und neun Tiere, unten fünf Helden und neun Tiere. Im oberen Band iſt die zweite Gruppe eine verkürzte Darſtellung der erſten Art. Von den Tieren iſt das eine ein Hirſch, das andere nicht deutlich erkennbar, der Held iſt wohl als Engidu aufzufaſſen. Im unteren Band ſind zwei verkürzte Triumphſzenen. In der einen, einer Darſtellung der zweiten Art, iſt Gilgameſch der Held, die Tiere ſind nicht zu beſtimmen; in der zweiten, einer Darſtellung der erſten Art, ſcheint Engidu der Held, die überwundenen Tiere ſind zwei Löwen.

3. Ein Held und drei Tiere.

Dieſe Gruppe bietet einer im ornamentalen Sinn befriedigenden Anordnung der Figuren große Schwierigkeiten. Als beſonders unbefriedigend wird man die Darſtellungen

a) der Kampfſzenen

dieſer Gruppe empfinden, wenn man ſie als das auffaßt, als was ſie ſich auf den erſten Blick zweifellos geben, als Darſtellungen des im Kampf mit drei Tieren befindlichen Helden. Dieſe Auffaſſung iſt aber unrichtig. Die hierher gehörigen Bilder erklären ſich, ſoweit ich ſehe, ſämtlich auf ganz andere Weiſe, und mit ihrem neuen Sinn wird auch ganz von ſelbſt die innere Berechtigung ihres formalen Aufbaus klar.

Da ist zunächst eine Gruppe von Bildern, in denen der Held nur mit einem Tiere kämpft, während die beiden andern, vollständig mit sich selbst beschäftigt, eine Gruppe für sich bilden.

Abb. 63 zeigt den mit dem kurzen Leibrock bekleideten Mann im Kampf mit einem Stier, und daneben einen Löwen ebenfalls mit einem Stier kämpfend. Die beiden Stiere sind in Gestalt und Haltung vollkommen identisch. Die zweite Gruppe wirkt dadurch wie eine Wiederholung der ersten, nur daß in ihr der Löwe die Stelle des Helden einnimmt. Ein ähnlicher Fall liegt vor in Abb. 64. Hier kämpft Engidu mit dem Löwen und in der Nebengruppe fällt ein vollkommener Doppelgänger dieses Löwen einen Stier an. In Abb. 65 kämpft der Held mit dem göttlichen Menschstier, während in der Nebengruppe ein Löwe einen Stier anfällt. In Abb. 66 kämpft der in die Knie gesunkene Held mit dem geflügelten Löwengreifen, während in der Nebenszene ein Löwe eine Gazelle angreift. Eine etwas andere Anordnung zeigt Abb. 67, bei der der Held nicht von außen an die Gruppe herantritt, sondern mitten in sie hineingestellt ist. Durch die Blickrichtung des Helden wird hier überdies ein Zusammenhang zwischen den beiden Gruppen hergestellt.

Während nun in den Bildern 63—67 die beiden Gruppen vollständig voneinander losgelöst selbständig nebeneinander stehen, ist in den folgenden Bildern eine Vereinheitlichung der Gesamtszene unverkennbar erstrebt und in der Hauptsache erreicht. Aber auch hier handelt es sich nicht um Kämpfe eines Helden gegen drei Tiere, sondern um zwei Kampfgruppen. Die Anordnung ist aber hier so sehr von rein formalen Rücksichten, von dem Streben nach symmetrischer Wirkung des Gesamtbildes bestimmt, daß der wirkliche Sinn der Szene fast bis zur Unkenntlichkeit verdunkelt ist. Das Verständnis dieser Bilder ist überhaupt nur möglich, wenn man sie mit den vielgestaltigen Szenen verwandten Inhalts vergleicht, die weiter unten besprochen sind. Dieselben künstlerischen Mittel zur Erzielung einer ornamentalen Wirkung, die nur bei einer Vielheit von Gliedern angebracht sind, werden hier angewandt: die Überschneidung der Figuren und die symmetrische Antithese.

In Abb. 68 greift der Held eine ihn anspringende Gazelle (?) an. Diese Gazelle überschneidet ein Löwe, der seinerseits einen Stier (?) angreift. Ganz ähnlich verhält es sich mit Abb. 69 Der Held greift eine Gazelle an. Die zweite Gruppe, in der ein Löwe und eine Gazelle sich überschneiden, ist in diesem Zusammen-

hang nur verſtändlich, wenn wir ſie ebenfalls als eine Kampfgruppe auffaſſen. Ganz ebenſo erklärt ſich ein Siegelbild des Louvre, wo die ſich überſchneidenden Löwe und Menſchſtier als zweite Kampfgruppe aufzufaſſen iſt. Daß dieſe Erklärung die richtige iſt, beweiſt unmittelbar Abb. 70, in der eine viel natürlichere Löſung gefunden iſt. Hier iſt ein Zweifel, wer die beiden Angreifer und die Angegriffenen ſind, nicht möglich.

Intereſſant ſind die beiden folgenden Darſtellungen desſelben Themas: Angegriffene ſind in beiden Fällen zwei Menſchenſtiere, Angreifer je ein Held und ein Löwe. Offenkundig iſt in beiden Fällen das Streben nach einer rein ornamentalen Gruppierung der Figuren. In Abb. 71 iſt das Ziel erreicht in der Überſchneidung der beiden angegriffenen Tiere, in Abb. 72 nicht weniger wirkungsvoll in ihrer vollkommen ſymmetriſchen Gegenüberſtellung.

Streng genommen gehören alſo alle dieſe Bilder von Abb. 63 bis 72 in die Gruppe, wo zwei Angreifer zwei Tieren gegenüberſtehen. Sie ſind aus äußerlichen Gründen hier beſprochen worden. An dieſen Beiſpielen läßt ſich aber auch deutlich zeigen, wie nützlich die rein formale Gruppierung der „Gilgameſch"-Szenen für ihr ſachliches Verſtändnis iſt. Nur in dieſem Zuſammenhang konnte ſich die Unmöglichkeit ergeben, dieſe Szenen als Kämpfe eines Helden mit drei Tieren aufzufaſſen. Nun ergibt ſich, daß es in jedem Falle ein Löwe iſt, der als zweiter Angreifer auftritt, daß der erſte Angreifer entweder als Engidu oder ohne weitere Kennzeichen dargeſtellt iſt, jedenfalls aber nie die Züge der Gilgameſchfigur trägt. In dieſen Bildern wird alſo der Löwe geradezu als Vertreter des Gilgameſch aufzufaſſen ſein.

Eine ganz andere Bewandtnis hat es mit einer andern Reihe von Bildern, in denen der Held eine in ſich geſchloſſene Gruppe von drei Tieren von außen her angreift. Auffallend iſt ſchon, daß die drei Tiere vollauf mit einander beſchäftigt ſind, daß keines dem Angreifer irgendwelche Beachtung ſchenkt, und zwar ſind es in allen Fällen, die ich kenne, zwei Löwen oder ein Löwe und ein Löwengreif, die über eine Gazelle herfallen. Der Sinn der ganzen Szene iſt offenbar der, daß der Held die Gazelle aus der Gewalt der Löwen befreien will, vgl. Abb. 73. Dieſelbe Szene findet ſich auch einmal ohne den Helden, Abb. 224. Es handelt ſich bei dieſen Bildern gewiß um die Illuſtrierung einer uns noch unbekannten Erzählung. In den Zuſammenhang dieſer Erzählung gehört gewiß auch Abb. 74,

in der der vollkommene Triumph des Helden in diesem Kampf dargestellt wird: an den Hinterfüßen hält der Held die bezwungenen Löwen in die Luft, während die befreite Gazelle ihn umspringt. Diese Triumphszene lehrt, daß die anzunehmende Erzählung dem Kreis der Gilgamesch-Sage angehört. Denn der triumphierende Held ist durch seine Haartracht als Gilgamesch gekennzeichnet.

Diese Darstellung möge überleiten zu der Gruppe der

b) Triumphszenen.

Diese sind die einzig sicheren Zeugnisse dafür, daß es doch wohl auch Kampfgruppen mit einem Helden und drei Tieren gegeben haben muß, wenn man nicht in ihnen lediglich willkürliche Verkürzungen der Triumphszenen über vier und mehr Tiere sehen will. Ich nenne nur einige Beispiele. Die überwiegende Mehrzahl davon zeigt den Helden, der zwei Gazellen an sich preßt, während die eine der Gazellen von einem Löwen angegriffen wird, wie in Abb. 75. Etwas abweichend davon ist Abb. 76, wo der Löwe nicht die Gazelle angreift, sondern sich in derselben Blickrichtung wie die Gazelle von dem Helden abwendet. Diese Abweichung ist aber nur formell. Man hat sich ja alle Rollsiegel in endloser Folge abgerollt vorzustellen. Der volle Sinn und die beabsichtigte Bildwirkung wird bei vielen Rollsiegeln erst dann deutlich, wenn man über die eigentliche Szene hinaus abrollt. In unserem Falle ergibt sich dann, daß der Löwe durch seine Blickrichtung die Beziehung zum nächsten Bild aufnimmt, in dem er die links von dem Helden stehende Gazelle anfällt. Ebenso ist ein unveröffentlichtes Bild des Louvre aufzufassen.

Eine eigentümliche Zwitterstellung zwischen Kampf- und Triumphszene nehmen zwei hocharchaische Siegel ein. Auf dem einen (Abb. 77) greift Engidu mit großem Dolchmesser eine Gruppe von zwei sich überschneidenden Tieren, einem Kälbchen und einem Stier, an, während er mit der anderen Hand eine von ihm offenbar schon überwundene Gazelle an sich preßt, die, auf den Vorderläufen kniend, die Hinterbeine hoch emporgestreckt. Ganz eigenartig aber ist die Darstellung in Abb. 78, einer der ältesten Abrollungen aus Farah. Der Held in Knielauf-Stellung hält mit der einen Hand einen Löwen an den Hinterbeinen in die Höhe, während er mit der anderen einen Löwen, der den Unterkörper eines Menschen hat, am Bart packt; ein dritter Löwe, der ein vollkommen symmetrisches Gegenstück zu dem ersten bildet, läßt keinerlei innere Beziehung zur

Szene erkennen und dient zweifellos nur dem formalen Abſchluß des Bildes.

4. Ein Held und vier Tiere.

a) Kampfſzenen.

Je größer die Zahl der in der Szene auftretenden Glieder wird, um ſo ſchwieriger wird es, Ordnung in die große Mannigfaltigkeit der Varianten zu bringen. Die Zeit um 3000 ſtellt den einen Helden am häufigſten mit vier Tieren zuſammen, in den Kampfſzenen faſt immer ſo, daß der Held von außen her einer feſt geſchloſſenen, durch Überſchneidung der mittleren Figuren zu einer vollkommenen Einheit zuſammengewachſenen Gruppe gegenübertritt.

Abb. 79 zeigt Gilgameſch als den Helden. Die Tiergruppe wird gebildet von zwei ſich überſchneidenden Löwen, die ſich je in eine von außen anſpringende Gazelle verbeißen. In dem (echten?) Zylinder Morgan-Ward Nr. 24 vertritt Engidu die Stelle des Gilgameſch, in allen übrigen mir bekannten Fällen dieſer Gruppe iſt der Held ohne weitere Kennzeichen einfach als nackter Mann dargeſtellt. Daß die Mittelgruppe von zwei ſich überſchneidenden Löwen gebildet wird, während die Außenglieder Gazellen, Stiere, Hirſche und andere Geweihträger ſind, iſt die allerdings nicht ausnahmsloſe Regel.

Ein weiteres Beiſpiel der Art zeigt Abb. 80, wo ein Steinbock und eine Gazelle neben den Löwen auftreten, oder Abb. 81, wo an ihrer Stelle ein Hirſch und ein Steinbock ſtehen.

Seltener ſind die Fälle, in denen die Mittelgruppe von zwei ſich überſchneidenden Stieren gebildet wird, während die beiden Löwen von außen her an ſie herankommen, wie in Abb. 82.

Mehrfach finden ſich auch Bilder, auf denen die Rollen gewiſſermaßen gemiſcht ſind, wo in der Mittelgruppe ein Löwe und ein Stier ſich überſchneiden, während ein zweiter Löwe und ein zweiter Hörnerträger, faſt immer auch einer anderen Gattung angehörend, die äußeren Poſten einnehmen, aber immer ſo, daß ein Löwe den Hörnerträger angreift, vgl. die Abb. 83. Bei dieſen Bildern vertritt manchmal der Menſchſtier die Stelle des Stieres, wie in Abb. 84.

Eine völlig abweichende Anordnung findet ſich in Abb. 85. Hier ſind die vier Tiere ſo geſtellt, daß ſowohl die beiden Löwen als die beiden Hörnerträger ſich entgegenſpringen, aber ſo, daß die Gruppe der beiden Hörnerträger die der beiden Löwen der-

gestalt überschneidet, daß die beiden Hörnerträger auf der oberen Abschlußlinie der Bilder zu stehen kommen. Es ergibt sich also die geometrische Figur ><. Dieses Beispiel zeigt, was wir noch oft sehen werden, wie der geometrische Stil schon in der ältesten Zeit der babylonischen Kunst die Gestaltung der Szene gelegentlich beeinflußt hat. Es lehrt deutlich, daß die Gebilde nicht so sehr ihrem Inhalt als vor allem ihrer Form nach gewürdigt werden wollen, daß es dem Künstler meist gar nicht darum zu tun war, einen bestimmten Inhalt, eine Geschichte zur Darstellung zu bringen, sondern daß er ornamentale Gebilde schaffen wollte.

Eine in wesentlichen Stücken von den bisher besprochenen Szenen abweichende Darstellung zeigt endlich Abb. 86. Die vier Tiere stehen alle für sich nebeneinander, ohne daß sie zu einer in sich geschlossenen Gruppe vereinigt wären. Während in allen andern Fällen zwei Löwen zwei der Gattung nach verschiedenen Hörnerträgern gegenüberstehen, wird hier der eine Löwe durch einen Menschstier ersetzt, und treten zwei völlig gleichartige Oryxantilopen auf.

Ganz vereinzelt sind die Fälle, in denen der Held, mitten in der Gruppe der vier Tiere stehend, kämpft, wie in Abb. 87. Diese Darstellung ist aufs nächste verwandt mit denen des im Profil stehenden triumphierenden Helden (vgl. Abb. 91 ff.) und in der ganzen Anlage, die eine vollkommene Symmetrie der Tiergruppe zeigt, von ihnen unmittelbar beeinflußt. Fast noch näher steht ihnen Abb. 88, aber auch hier ist der Held unverkennbar als Kämpfer dargestellt. Zweifellos lassen diese Bilder die volle Einheitlichkeit in Form und Inhalt vermissen. Beabsichtigt ist eine Kampfszene, der Künstler hat aber den kämpfenden Helden ganz mechanisch in die ihm geläufige Triumphszene hineingestellt.

b) Triumphszenen.

Die Darstellungen des über vier Tiere triumphierenden Helden zeigen den Helden immer in der Mitte seiner Tiere, zwei Tiere an sich pressend, während die beiden anderen Tiere links und rechts von außen her anspringen. Der Held trägt, wenn er das Gesicht dem Beschauer zuwendet, die Kennzeichen des Gilgamesch, häufiger aber ist er im Profil dargestellt und erscheint dann nackt oder bekleidet ohne besondere Abzeichen. Soweit ich sehe, sind die von außen anspringenden Tiere ausnahmslos Löwen, die Tiere aber, die der Held an sich preßt, sind ausnahmslos Hörnerträger, und zwar

Menſchſtiere, Stiere oder Gazellen verſchiedener Art. Die Symmetrie der Szene iſt faſt durchweg vollkommen, alle Einzelglieder ſind aufs genaueſte auf einander abgeſtimmt.

Ein ſchönes Beiſpiel aus Farah von ca. 3000 v. Chr. zeigt den Helden Gilgameſch mit zwei Jungſtieren (Abb. 89), Abb. 90, ebenſo alt, Gilgameſch mit zwei Menſchſtieren, Abb. 91 den nackten, bärtigen Helden mit zwei mächtigen Wildſtieren, das untere Feld von Abb. 92 den Helden mit zwei Antilopen, Abb. 93 den bekleideten Helden mit zwei Antilopen.

Abweichungen von der Anordnung dieſer klaſſiſchen Szene des über vier Tiere triumphierenden Helden ſind ſelten. Eine ſolche zeigt ein hocharchaiſches Siegel des Louvre, wo im oberen Band der Held zwiſchen zwei Gruppen von ſich überſchneidenden Tieren, je eines Löwen und eines Jungſtieres ſteht. In dem ebenfalls hocharchaiſchen Bild aus Farah, Abb. 94, ſteht der Held ebenfalls zwiſchen zwei ſich überſchneidenden Gruppen, die Gruppen werden aber hier von gleichartigen Tieren, je zwei Löwen und Ziegen, gebildet. Ganz vereinzelt ſteht Abb. 95 da, wo nicht, wie ſonſt immer Löwen und Hörnerträger, ſondern ausſchließlich Löwen vorkommen, und Abb. 96, nach einem hocharchaiſchen Siegel aus Aſſur: Hier würgt der Held, als Knieläufer dargeſtellt, zwei Schlangen am Halſe, und daneben ſtehen zwei Löwen, die den Helden bedrohen. Der nackte Held, der die Schlangen bezwungen hat, iſt als Gilgameſch durch ein uraltes Beinplättchen mit eingeritzter Zeichnung erwieſen (Abb. 275). In Abb. 96 liegt der Gilgameſchtypus γ vor, vgl. Abſchn. D a. Die Schlange im Rahmen der Gilgameſch-Szene findet ſich noch auf dem Rollſiegel Abb. 274.

5. Ein Held und fünf Tiere.

Bei den komplizierten Gruppen zeigt faſt jede Siegelrolle eine eigenartige Anordnung der einzelnen Glieder. Bei den

a) Kampfſzenen.

tritt wiederum zumeiſt der Held von außen her an die in ſich geſchloſſene Gruppe der Tiere. In dieſer Tiergruppe ſind manchmal vier Tiere zu einer engeren, ſtreng ſymmetriſch angeordneten Sondergruppe zuſammengefaßt, während das fünfte Tier entweder in korreſpondierender Stellung zu dem Helden ſteht, wie in Abb. 97, oder mit dem Helden geſondert kämpft, wie in Abb. 98, und in Abb. 99, mit der das berühmte Siegel des Lugalanda (Abb. 164)

zu vergleichen ist, oder in Abb. 100. Abb. 101 zeigt Engidu als den Helden. Die Auflösung der Szene in zwei Sondergruppen ist hier vollständig durchgeführt. Die beiden Gruppen haben gar nichts mehr gemeinsam. Der innere Zusammenhang ist auch durch die Blickrichtung der Außenglieder nicht hergestellt.

Das einzige Bild der Gruppe, in dem die Tatsache, daß der Held mit fünf Tieren und nicht nur mit einem oder zweien aus einer Gruppe von fünf Tieren kämpft, einigermaßen befriedigend zur Darstellung kommt, zeigt Abb. 102. Vier Tiere bilden auch hier eine vollkommen symmetrisch in sich geschlossene Gruppe. Der Held greift diese Gruppe an und wird seinerseits von hinten von dem fünften Tiere angefallen.

Eine Auflösung der Gruppe der fünf Tiere in zwei Gruppen von drei und zwei Tieren zeigt die Darstellung des archaischen Siegels von Abb. 103. Wichtig ist auch die Feststellung, daß der Gilgamesch von Abb. 103 in einer dieser aufs allerengste verwandten Darstellung des Louvre durch den gehörnten Helden ersetzt wird.

b) Triumphszenen.

Das einzige Bild eines über fünf Tiere triumphierenden Helden ist, soweit ich sehe, Abb. 104. Der nackte, nur mit einem Gürtel bekleidete Held steht zwischen zwei Gruppen von zwei und drei Tieren. Rechts von dem Helden steht eine Gruppe von zwei sich überschneidenden Löwen, die von einem Stier angesprungen werden, in der linken Gruppe überschneiden sich ein Löwe und eine Ziege. Der Held wendet das Gesicht dem Beschauer zu, sein Kopfschmuck ist derselbe wie in Abb. 96. Man kann zweifelhaft sein, ob er von Haaren oder Hörnern gebildet wird. Die ganze Szene ist streng symmetrisch gegliedert. Die Blickrichtung des sich von dem Löwen abwendenden Stieres stellt den Zusammenhang mit dem Löwen und der anderen Gruppe her.

6. Ein Held und sechs Tiere.

a) Kampfszenen.

Von dieser Gruppe sind bisher nur zwei Beispiele bekannt gewesen, eine Abrollung aus dem Kreis des Lugalanda von Lagasch (Curtius, Abb. 8) und ein Originalsiegel der Bibliothèque Nationale (Cat. Nr. 38). Dem ersteren aufs nächste verwandt ist das

Bild einer Abrollung aus Farah (Abb. 105). Die ſechs Tiere ſind hier in zwei Gruppen eingeteilt, deren eine aus vier, deren andere aus zwei Gliedern beſteht. Die Symmetrie innerhalb der einzelnen Gruppen iſt vollkommen. In der erſten Gruppe greifen zwei ſich überſchneidende Löwen zwei ſie anſpringende Böckchen an, die zweite Gruppe wird von zwei ſich überſchneidenden Menſchſtieren gebildet. Die Verbindung zwiſchen den beiden Gruppen wird durch die Blickrichtung des einen Böckchens hergeſtellt. In der ebenfalls aus Farah ſtammenden Abrollung Abb. 106 bilden die ſechs Tiere zwei Gruppen von je drei Gliedern, die trotz der inhaltlichen Verſchiedenheiten im formalen Aufbau einander aufs genaueſte entſprechen, ſo ſehr, daß die Konturen der einzelnen Glieder einander nahezu parallel laufen, die des Böckchens mit denen des Kälbchens, die des einen Löwen mit denen des anderen, die des Menſchſtiers mit denen der Gazelle. Der innere Zuſammenhang der beiden Gruppen iſt vollkommen befriedigend hergeſtellt dadurch, daß ihre einander am nächſten ſtehenden Außenglieder in eine unmittelbare Kampfhandlung miteinander verwickelt ſind.

b) Triumphſzenen.

Unter den bisher bekannten Siegelbildern iſt mir kein einziges hierher gehöriges Beiſpiel bekannt. Aus Farah ſind uns zwei überliefert, von denen ich eines in Abb. 107 mitteile. Der Held ſteht in der Mitte zwiſchen zwei Gruppen von je drei Gliedern, von denen immer je zwei ſich überſchneiden, links zwei Löwen, rechts zwei Gazellen. Der ſymmetriſche Aufbau iſt auch hier vollkommen.

7. Ein Held und ſieben Tiere.

Für dieſe Gruppe weiß ich nur ein einziges, bisher noch unveröffentlichtes Beiſpiel, eine Siegelrolle des Berliner Muſeums, anzuführen, Abb. 108, eine Kampfſzene. Die ſieben Tiere treten in drei Gruppen von vier, einem und zwei Gliedern auf. Die erſte Gruppe zeigt zwei ſich überſchneidende Löwen, die zwei Gazellen angreifen, in der zweiten ſieht man einen am Boden liegenden Löwen, in der dritten zwei ſich überſchneidende Gazellen. Der mit dem Rock bekleidete Held geht mit dem hochgeſchwungenen Speer auf die Tiere los, die Waffe, die er in der anderen Hand hält, iſt nicht ſicher zu beſtimmen.

Die Unterscheidung zwischen Kampf- und Triumphszenen läßt sich in den Bildern, wo mehrere Helden auftreten, nicht mehr streng durchführen. Bei einzelnen Bildern der Zwei-Heldengruppen ist der Charakter der Triumphszene ohne weiteres deutlich. Es wird sich aber zeigen, daß das nicht Gruppen von zwei verschiedenen Kämpfern sind, sondern lediglich Verdoppelungen der Szene des einen triumphierenden Helden. Sie werden aus rein formalen Gründen hier in der Zwei-Heldengruppe behandelt, ebenso wie die Kampfszenen, die einfach Verdoppelungen des Kampfes des einen Helden mit einem Tiere sind. Das Streben nach vollkommener Symmetrie der die Szene bildenden Glieder hat nämlich nicht selten dazu geführt, geradezu identische Glieder einander gegenüberzustellen. Das ist eine sekundäre Entwickelung, in der unter völliger Preisgabe des ursprünglichen Sinnes und Inhaltes der Darstellung das formale Prinzip der dekorativen Wirkung das allein bestimmende und ausschlaggebende geworden ist.

8. Zwei Helden und ein Tier.

Der ursprüngliche Sinn und Inhalt dieser Szene ist zweifellos der, das Heldenpaar Gilgamesch und Engidu im gemeinsamen Kampf mit einem wilden Tier darzustellen. Abb. 109 zeigt die beiden Helden mit ihren unverkennbaren Merkmalen im Kampf mit dem Löwen. An Stelle des Löwen kann in dieser Szene auch der Löwengreif (Abb. 110) erscheinen, andere Tiere aber kommen niemals vor, ganz im Gegensatz zu den anderen Gruppen, wo Stiere, Gazellen, Hirsche usw. in buntem Wechsel die Stelle des Löwen einnehmen können. Aus dieser Beschränkung auf den Löwen als das von dem Freundespaar bezwungene Tier darf man gewiß den Schluß ziehen, daß hier eine besondere Variante der Heldentaten des Paares ihre Illustration gefunden hat. Wo der Löwe durch den Löwengreif ersetzt ist, darf man für das betr. Siegel hethitischen bzw. assyrischen Ursprung oder Einfluß annehmen, doch findet sich auch auf Siegeln, deren hethitischer oder assyrischer Ursprung zweifellos ist, der Löwe als Objekt des Kampfes der beiden Freunde, wie in der aus Assur stammenden Abrollung von Abb. 111.

Die beiden Kämpfer sind aber nur in den selteneren Fällen als Gilgamesch und Engidu deutlich gekennzeichnet. Häufiger fehlen ihnen alle Abzeichen, wie in Abb. 112. Ganz ebenso ist es bei den Bildern, wo der Löwengreif an Stelle des Löwen steht.

Neben Szenen wie Abb. 110 finden ſich andere, wie z. B. die aus der perſiſchen Zeit ſtammende von Abb. 113.

Eine von der bisher gezeigten Darſtellung abweichende Anordnung der Glieder zeigen die Abb. 114, wo die beiden Helden hintereinander ſtehen, Abb. 115, die ein fortgeſchritteneres Stadium des Kampfes zeigt, und Abb. 116, die geradezu als Triumphſzene anzuſprechen iſt.

Erwähnung verdient endlich noch die in Abb. 310 wiedergegebene Abrollung, die zwei antithetiſche Gilgameſchfiguren im Kampf mit den Löwengreifen zeigt. Ganz anders aber iſt Abb. 246 zu beurteilen. Die Gazelle, die hier zwiſchen den beiden, die Arme ineinander verſchränkenden[1] Engidufiguren ſteht, hat lediglich dekorative Bedeutung, von einer Kampf- und Triumphſzene iſt hier keine Rede.

9. Zwei Helden und zwei Tiere.

Wenn die Gilgameſchſage in einer Szene zur klaſſiſchen Darſtellung gekommen iſt, dann in der, welche das Freundespaar Gilgameſch und Engidu im Kampf mit dem Löwen und dem Stier zeigt. Dieſe Szene iſt denn auch außerordentlich häufig und trotz aller Varianten ſich im weſentlichen immer gleichbleibend und darum beſonders gut geeignet, als Ausgangspunkt für die Feſtſtellung des Typiſchen in der Szene zu dienen.

Am häufigſten iſt die Darſtellung, wie ſie Abb. 117 zeigt: Links Engidu im Kampf mit dem Löwen, rechts Gilgameſch im Kampf mit dem Stier, in der Anordnung, daß die beiden Helden die äußeren, die beiden Tiere die inneren Glieder der Szene bilden. Die beiden Helden tragen die typiſchen Züge, Gilgameſch immer nackt oder mit dem Gürtel angetan, im Schmuck ſeiner Locken, das Geſicht voll dem Beſchauer zuwendend, Engidu, halb Stier, halb Menſch, mit der Hörnerkrone, dem Zeichen der Göttlichkeit, geſchmückt, beide in ruhiger, aufrechter Haltung. Eine kleine Abweichung in der Stellung des Gilgameſch zeigt Abb. 118, wo Gilgameſch mit dem einen Fuß ſich gegen den Stier ſtemmt. Eine Abweichung in der Haltung der Tiere zeigt Abb. 119. Während ſonſt die Helden die Tiere bei den Vorderfüßen packen und die Tiere ihnen die Geſichter zuwenden, greifen hier die Helden die Tiere von hinten an. Der Künſtler dieſer Variante hat eine außerordentlich belebte Szene geſchaffen, namentlich der Gilgameſch entfernt ſich weit

[1] Zu dieſem Typus vgl. S. 56.

von dem üblichen Schema und bringt im Gegensatz zu dem so ruhig gehaltenen Normaltypus die Idee des Kampfes sehr wirkungsvoll zur Darstellung. Die Szene steht an Unmittelbarkeit der Wirkung den unter griechischem Einfluß stehenden der oben S. 20 besprochenen nicht nach.

In einer Reihe anderer Varianten haben die beiden Gruppen ihre Plätze vertauscht. Gilgamesch mit dem Stiere steht links, Engidu mit dem Löwen rechts (Abb. 120). Eine wichtige Variante dazu bietet ein unveröffentlichtes Rollsiegel des Louvre. Hier trägt wohl Engidu alle ihm zukommenden Abzeichen, den Unterkörper eines Stieres und die Hörnerkrone, sein Gegenspieler aber ist viel weniger deutlich als Gilgamesch gekennzeichnet. Er ist zwar nackt und trägt auch unverkennbar den Lockenschmuck am Haupt- und Barthaar, aber er dreht das Gesicht zur Seite und wendet es nicht, wie es sonst für ihn charakteristisch ist, in voller Breite dem Beschauer zu. Diese scheinbar nebensächliche Tatsache ist kunstgeschichtlich und für die Feststellung des Gilgameschtypus von großer Wichtigkeit. Sie widerlegt vor allem die Behauptung, daß Gilgamesch immer in seiner Frontstellung dargestellt sei, eröffnet also die Möglichkeit, eine große Zahl anderer in Profil dargestellter Personen als Gilgamesch-Bilder anzusprechen. Abweichend vom Normaltypus ist auch die Blickrichtung aller Glieder der Szene; sie ist dadurch bestimmt, daß die unmittelbar miteinander beschäftigten Gruppen von einander weg streben, der Löwe von Engidu, der Stier von Gilgamesch, andererseits ergeben sich dadurch wieder formale Beziehungen zwischen den anderen Gliedern der Szene, zwischen dem Löwen und Gilgamesch, dem Stier und Engidu, zwischen den beiden Tieren in der Mitte, die einander zustreben, und den beiden Helden, die in der Fläche einander fliehen, auf dem zylindrischen Original aber aufeinander stoßen.

Auf einigen Siegeln fehlt jede Andeutung des Charakters der Helden. Niemand wird aber nach den bisher gezeigten Beispielen zweifeln können, daß auch die Helden von Abb. 121 als Gilgamesch und Engidu anzusprechen sind. Denn daß es sich um zwei *verschiedene* Personen handelt, geht unmittelbar aus der ganz verschiedenen Bekleidung der beiden hervor.

Nun gibt es aber auch Fälle, in denen die beiden Helden ganz gleichartig dargestellt werden. In Abb. 122 kämpft ein Gilgamesch sowohl mit einem Löwen als mit einem Stier. Da kein Beispiel

bekannt iſt, in dem ein Engidu gleichzeitig mit einem Löwen und einem Stier kämpft, ſo wird man bis auf weiteres genötigt ſein, die nicht näher charakteriſierten Helden in derartigen Doppelſzenen wie in Abb. 123 als Gilgameſch-Figuren anzuſprechen.

Eine fortgeſchrittene Phaſe des Kampfes zeigt Abb. 124, die eher als eine Triumph-, denn als eine Kampfſzene anzuſprechen iſt.

Bei allen bisher beſprochenen Bildern dieſer Gruppe waren die Außenglieder von den Helden, die inneren von den Tieren gebildet. Zahlreiche Beiſpiele zeigen die umgekehrte Anordnung. Das ſchönſte Beiſpiel der Art iſt Abb. 125. Inhaltlich deckt es ſich völlig mit den Abb. 117 ff. Für die Typengeſchichte des Gilgameſch ſind in dieſem Zuſammenhang wichtig Darſtellungen wie Abb. 126, wo wir in dem gegürteten, nackten, im Profil ſtehenden Helden zweifellos Gilgameſch erblicken müſſen (vgl. S. 38), ebenſo wie in dem Stierkämpfer von Abb. 127.

Zahlreiche weitere Varianten zeigen eine völlig abweichende Anordnung der Gruppen. Man verzichtet ſehr oft auf die ſymmetriſche Wirkung, die erreicht wird, wenn entweder die beiden Tiere oder die beiden Helden als Außen- bzw. Innenglieder auftreten, und ſtellt die beiden Kampfgruppen einfach nebeneinander, wie in Abb. 228, wo beide Helden als Gilgameſch bzw. Engidu, oder in Abb. 129, wo nur der Löwenbezwinger als Engidu, oder in Abb. 130, wo keiner der beiden Helden als Gilgameſch oder Engidu gekennzeichnet iſt.

Wir haben geſehen, daß die Perſonen der Helden vereinheitlicht werden konnten, daß ſtatt Gilgameſch und Engidu zwei Gilgameſchfiguren oder auch zwei gleichartige Helden ohne Abzeichen mit Löwe und Stier kämpfend dargeſtellt wurden. (Vgl. Abb. 122 und Abb. 123.)

Wie die Helden, ſo konnten auch die bekämpften Tiere vereinheitlicht werden.

Ich behandle zunächſt die Bilder, in denen ſtatt Löwe und Stier zwei L ö w e n im Kampf mit den Helden erſcheinen.

Ein gewiſſes Streben nach Differenzierung iſt noch zu beobachten bei Abb. 131, wo neben dem Löwen der ihn oft vertretende (vgl. S. 20) Löwengreif eingeführt wird, oder bei Abb. 132, wo zwei Löwen, die wenigſtens in der Stellung voneinander abweichen, im Kampf mit den typiſchen Gilgameſch- und

Engidufiguren erscheinen. Die Entwicklung strebt aber nach einer immer vollkommeneren Symmetrie. In Abb. 133 kommt sie diesem Ideal sehr nahe, in den Abb. 134—136 ist sie, in verschiedenartiger Anordnung der Figuren wenigstens in bezug auf die Gestalten der Tiere vollkommen erreicht.

Es ist aber klar, daß die Entwicklung dabei nicht stehen bleiben konnte, daß sie vielmehr zur vollkommenen Symmetrie der beiden Gruppen gelangen mußte, daß sie mit den identischen Tieren identische Helden kämpfen lassen mußte. So sind die viergliedrigen Gruppen entstanden, die sich als antithetische Verdoppelungen zweigliedriger Gruppen geben.

Die schönsten Beispiele dafür bieten die allbekannten Abb. 137 und 138, in Abb. 139 benutzt Gilgamesch den Löwen als Reittier. Wie ausschließlich bei diesen Darstellungen dem Künstler die ornamentale Wirkung vor Augen steht und wie vollkommen gleichgültig ihm die inhaltliche Seite seiner Aufgabe ist, zeigt besonders deutlich Abb. 140, wo als Verbindungsglied zwischen dem antithetisch verdoppelten Löwenbezwinger Gilgamesch ein dritter Gilgamesch eingefügt ist.

Angesichts dieser Unbekümmertheit gegenüber dem überlieferten Sagenstoff kann es auch nicht verwundern, wenn auf einmal nicht Gilgamesch, sondern sein Freund Engidu in doppelter Gestalt als Löwenbezwinger auftritt, wie in Abb. 141, dem einzigen mir bekannten Beispiel dieser Art.

Ganz ähnlich ist die Entwicklung bei den verdoppelten Stierkämpfergruppen.

Wie in Abb. 131, Löwe neben Löwengreifen, findet sich in Abb. 142 eine leichte Differenzierung der beiden bekämpften Hörnerträger, neben dem Stier steht die ihn gelegentlich ersetzende (vgl. S. 20) Gazelle. In Abb. 143 erscheinen die typischen Gilgamesch- und Engidu-Gestalten im Kampf mit zwei vollkommen symmetrisch zueinander gestellten Stieren, in Abb. 144 ist die Symmetrie vollkommen: nicht nur die Stiere, auch die Gilgameschgestalten (vgl. auch Ward 163) sind vollkommen identisch.

Dieselbe Entwicklung lassen die Gruppen erkennen, wo statt der zwei Stiere zwei Menschstiere auftreten. Abb. 145 zeigt Gilgamesch und Engidu im Kampf mit zwei identischen Menschstieren, ebenso wie in Abb. 146, wo ganz entsprechend der Löwengruppe von Abb. 136 die beiden Tiere sich überschneiden. Identische Menschstiere im Kampf mit identischen Gilgameschgestalten zeigt

Abb. 147. Während aber bei den verdoppelten Löwenkämpfergruppen die Gilgameſchgeſtalten abſolut vorherrſchen, ſind es hier die Engidugeſtalten und die irgendwelcher Abzeichen entbehrenden Helden, die überwiegen (vgl. Abb. 148 und 149).

An Stelle der Löwen und Stiere treten ſchon von der allerälteſten Zeit an auch zwei Gazellen in dieſer Gruppe auf, vgl. Abb. 150.

10. Zwei Helden und drei Tiere.

Die Darſtellungen dieſer Gruppe weiſen außerordentlich mannigfaltige Löſungen in bezug auf die Anordnung auf. Die Verteilung der drei Tiere auf die beiden Helden bietet aber auch ſehr große Schwierigkeiten, wenn dabei eine ſymmetriſch befriedigende Löſung erzielt werden ſoll. Eine ſolche ſcheint in dieſer Gruppe in der älteſten Zeit gar nicht angeſtrebt worden zu ſein. Das fällt zunächſt auf, wenn man daran denkt, daß gerade die älteſte Zeit der babyloniſchen Siegelſchneidekunſt ſo außerordentliches Gewicht auf die ſymmetriſche Ausgeſtaltung ihrer Szenen gelegt hat. Dieſe Erſcheinung wird aber ganz natürlich, wenn man annimmt, daß gerade die älteſte Zeit in ihrem ſicheren Gefühl für die natürliche Vorausſetzung des ſymmetriſchen Bildes erkannt hat, daß die Kombination von zwei Männern und drei Tieren eine vollkommene Symmetrie der Darſtellung gar nicht ermöglicht und darum auch auf den Verſuch verzichtet hat.

Den älteſten Bildern dieſer Gruppe iſt es eigentümlich, daß ſie drei verſchiedene Tiere auftreten laſſen und in der Anordnung der Einzelglieder eine völlige Regelloſigkeit zeigen. Abb. 151 läßt einen Löwen, einen Stier und eine Gazelle auftreten, den einen Helden ſtellt ſie in der Haltung des triumphierenden Tierbezwingers in die Mitte zwiſchen Stier und Gazelle, während der zweite Held mit dem von ihm angegriffenen Löwen eine Sondergruppe bildet. Ganz abweichend davon und untereinander ſind die Szenen in Abb. 152 und 153 geſtaltet. Beliebt iſt die Anordnung, bei der die drei Tiere eine eng zuſammengeſchloſſene Gruppe für ſich bilden, während die beiden Helden von außen her auf dieſe Gruppe losgehen. Ein ſehr altes Beiſpiel dafür zeigt Abb. 154. Eine ganz abweichende Löſung bietet Abb. 155, die aufs engſte mit der Darſtellung von Abb. 136 verwandt iſt und ſich von ihr nur durch den Hinzutritt des dritten Tieres unterſcheidet. Die Darſtellung der Art von Abb. 136 habe ich ſchon oben als ſekun-

däre Vereinheitlichungen aus mehrgestaltigen Vorbildern erklärt. Bei den Abb. 155 ff. kann es sich nur um eine inhaltlich ganz unmotivierte Verdoppelung des einen Gliedes, also um Wucherungen handeln, die die einfache Szene der mit je einem Löwen und einem Stier kämpfenden zwei Helden unter Übertreibung des symmetrischen Formprinzips erweitern. Es ist nicht zufällig, daß alle diese sinnlos erweiterten Szenen von der Gestalt des Menschstieres beherrscht sind, die in ihrer ausgeprägten Frontstellung zur symmetrischen Antithese geradezu herausfordert. Derselbe Grundgedanke liegt der Variante Abb. 156 zugrunde, die sich zu Abb. 150 ebenso verhält, wie Abb. 155 zu Abb. 136.

Die spielerische Unbekümmertheit um inhaltliche Wahrscheinlichkeit dieser Szenen wird besonders deutlich in Abb. 157, wo die beiden Helden auf das sich überschneidende Menschstierpaar losgehen, während von der Seite her ein Löwe den einen Helden angreift. Auch hier ist die Beziehung zu Abb. 136 unverkennbar. In Abb. 158 ist das antithetische Menschstierpaar in den Kampf überhaupt nicht einbezogen, beide Helden, Engidu und der nackte Genosse, sind mit einer Gazelle vollbeschäftigt und kümmern sich gar nicht um die Menschstiere. Die Beziehung zwischen den beiden Gruppen ist ganz lose dadurch hergestellt, daß der eine der Menschstiere mit seinen Vorderfüßen sich an Engidu anstemmt. Viel erfreulicher ist dem gegenüber eine Szene wie Abb. 159, wenn auch hier der Hinzutritt des zweiten Löwen nicht aus inhaltlichen, sondern aus rein formalen Gründen zu erklären ist. Die einzige Lösung, bei der der Sinn der Szene ganz rein zum Ausdruck kommt, ohne durch formale Spielerei verdunkelt zu werden, bietet Abb. 160: Engidu kämpft mit dem Löwen, Gilgamesch hat aber den Stier überwältigt und wird nun von einem zweiten Löwen angegriffen. Im Sinne der Legende ist diese Darstellung gewiß nicht ganz korrekt, aber das ist ja wohl die Mehrzahl der ungezählten Varianten nicht.

Ganz für sich ist auch in dieser Gruppe die naive Lösung der Abb. 161 zu betrachten. Sie gibt sich als eine Erweiterung der einfachen Szene von Abb. 38.

11. Zwei Helden und vier Tiere.

In dieser Gruppe sind alle Voraussetzungen zur Gestaltung vollkommen symmetrischer Szenen gegeben. Die Vierzahl der Tiere wird zunächst durch einfache Verdoppelung der beiden Grundtypen gewonnen. Die vollkommensten Beispiele dieser Art finden sich

unter den archaiſchen Siegeln des Lugalanda-Kreiſes. Innerhalb dieſer derſelben Zeit und demſelben Ort entſtammenden Siegel finden ſich ſehr charakteriſtiſche Varianten desſelben Motivs. Allen iſt gemeinſam, daß die vier Tiere eine ineinander verſchlungene Gruppe bilden, die von den beiden Helden eingerahmt wird. So zeigt Abb. 162 im Mittelpunkt der Szene zwei ſich überſchneidende Löwen, die ſich in zwei Menſchſtiere verbeißen; von den Helden iſt der eine als Gilgameſch gekennzeichnet, der andere trägt keinerlei Abzeichen, es iſt aber wahrſcheinlich, daß wir auch in ihm einen Gilgameſch zu ſehen haben. In Abb. 163 iſt das Menſchſtierpaar durch zwei andere Hörnerträger erſetzt, einen Stier und einen Hirſch. In Abb. 164 iſt die Tiergruppe dieſelbe wie in Abb. 162, nur daß jetzt die Menſchſtiere ſich überſchneidend in die Mitte geſtellt ſind. Für die beiden Helden treten hier zwei ganz identiſche Miſchweſen ein, deren Unterkörper die Merkmale eines Stieres, deren Oberkörper ſamt Armen und Händen die eines Weibes, deren Kopf mit Haupt- und Barthaar gar Züge von drei Weſen, Mann, Weib und Stier aufweiſt. Dieſe beiden „Helden“ überſchneiden ſich mit den ihnen zunächſtſtehenden Löwen und drehen den Oberkörper, ſo daß ſie das Geſicht der Tiergruppe zuwenden. Die Symmetrie und innere Geſchloſſenheit dieſer Szene iſt ſchlechthin vollkommen. In Abb. 165 kehren als Außenglieder dieſelben Miſchgeſtalten in derſelben Stellung wieder. In der Mittelgruppe der Tiere überſchneidet ſich ein Menſchſtier und ein Stier, die angreifenden Löwen halten mit der einen Tatze den einen Vorderfuß des angegriffenen Tieres und beißen ſich in dem andern feſt.

In Abb. 166 erſcheinen zwei identiſche Gilgameſchgeſtalten als Außenglieder, zwei Löwen fallen zwei identiſche, ſymmetriſch einander gegenübergeſtellte Menſchſtiere an.

Am häufigſten iſt in dieſer Gruppe die Anordnung, bei der der eine Held inmitten der vier Tiere ſteht, während der Freund von außen mit der Waffe in der Hand gegen die Gruppe losgeht. Es iſt ohne weiteres klar, daß dieſer Szene die Gruppe des einen über vier Tiere triumphierenden Helden als Vorbild gedient hat (vgl. Abb. 89 ff.). In Abb. 167 iſt Gilagmeſch der triumphierende Held, er preßt zwei Stiere an ſich, zwei Löwen gehen auf die beiden Stiere los, der aus der Nebengruppe von Abb. 162 bekannte Engidutypus greift von außen mit der Waffe an. In Abb. 168 haben die beiden Helden die Rollen vertauſcht und an Stelle von zwei Stieren ſteht ein Hirſch und eine Gazelle. Gerade von dieſen beiden Va-

rianten gibt es sehr viele Beispiele, die nur in bezug auf die hörnertragenden Tiere sich unterscheiden, wobei Stiere, Gazellen und Hirsche sich gegenseitig vertreten. Eine auffallende Abweichung bietet Abb. 169, wo drei Stiergestalten, zwei Menschstiere und ein Stier neben nur einem Löwen auftreten. Der Genosse des Gilgamesch preßt einen Menschstier und einen Stier an sich, der Löwe greift den Stier an. Man sollte nun nach allen bisher besprochenen Bildern erwarten, daß ein zweiter Löwe den Menschstier angreift. Wenn nun an Stelle dieses Löwen wieder ein Menschstier auftritt, so ist das zu erklären aus dem schon oben S. 42 festgestellten Reiz zur antithetischen Verdoppelung, der der Gestalt des Menschstieres innewohnt. Ich kenne nur ganz wenige Siegelbilder, auf denen ein einzelner Menschstier vorkommt. Streng genommen ist die Szene in Abb. 169 nicht mehr ganz einheitlich. Gilgamesch im Kampf mit dem einen Menschstier bildet eine Gruppe für sich neben der des Engidu mit seinen drei Tieren. Durch die innere Beziehung der beiden Menschstiergestalten aber ist der Zusammenhang der beiden Gruppen so eng, daß die ganze Szene als Einheit empfunden wird.

Sehr häufig wird die Szene in zwei voneinander ganz unabhängige Gruppen aufgelöst. Abb. 170, die der vorhergehenden inhaltlich sehr nahe steht, zeigt Gilgamesch, zwei identische Menschstiere an sich pressend, Engidu — der Typus der Mischgestalt in Abb. 164 f. — kämpft mit einem Stier, der seinerseits wieder von einem Löwen angegriffen wird.

Auf einem unveröff. Siegel des Louvre wird die Szene aufgelöst in zwei Triumphszenen der einzelnen Helden über je zwei Tiere, des Engidu über zwei Hörnerträger, Stier und Gazelle, des Gilgamesch über zwei Löwen. Beide Bestandteile dieser Gruppe sind uns als Einzeldarstellungen früher schon begegnet. Mit der ersten Gruppe ist die einfache Triumphszene Abb. 43 (hier Gilgamesch an Stelle Engidus und zwei Stiere), mit der Löwengruppe die von Abb. 44 zu vergleichen. Zur ganzen Szene ist noch Abb. 213 zu vergleichen. Die erste Gruppe dieser Szene wiederholt sich Abb. 171, die zweite Gruppe aber wird hier durch einen Gilgamesch gebildet, der zwei sich überschneidende Löwen angreift.

Es ist ganz unmöglich, die zahlreichen Beispiele anderer Kombinationen in dieser Gruppe alle einzeln aufzuführen. Nur einige will ich noch herausgreifen, Abb. 172, wo der Held einen Stier und eine Gazelle an sich preßt, während ein Löwe den Stier angreift, und in einer abseits stehenden Gruppe Engidu mit einem

zweiten Löwen kämpft, Abb. 173, wo vier verſchiedene Tiere auftreten, der komplizierte Engidutypus mit einem Hirſch, der andere Engidutypus mit Löwe, Stier und Gazelle kämpft, Abb. 174, wo zwei identiſche Engidugeſtalten mit zwei identiſchen Stieren kämpfen, während in einer Sondergruppe zwei ſich überſchneidende Löwen ſtehen, und Abb. 175, wo zwiſchen vier Löwen, die zu je zweien ſich überſchneiden, eine Engidugeſtalt ſteht, während eine andere von außen herzutritt. Dieſe Szene iſt als Erweiterung der Gruppe von Abb. 95 durch den von außen herzutretenden zweiten Helden aufzufaſſen. Vgl. auch Abb. 284, wo die beiden Helden wegfallen und lediglich der Adler als Zwiſchenglied zwiſchen den beiden Gruppen der ſich überſchneidenden Löwen erſcheint.

Ganz für ſich ſteht Abb. 176. Im oberen Band ſind wie in dem nach Abb. 170 beſprochenen Louvrebild zwei voneinander ganz unabhängige Triumphſzenen einzelner Helden über je zwei Tiere. Die Tiere fallen ganz aus dem Rahmen des Gilgameſchkampfſchemas heraus. Es ſind molchartige Gebilde, deren genaue Beſtimmung nicht möglich iſt. Auch die Geſtalten der Helden haben nichts mit dem üblichen Typus gemein.

12. Zwei Helden und fünf Tiere.

In dieſer Gruppe erſchwert das fünfte Tier eine ſymmetriſche Geſtaltung der Szene, ebenſo wie es beim dritten Tier in der Gruppe 10 der Fall war. Am bemerkenswerteſten iſt die Löſung in einem unv. Stück des Louvre, dem älteſten Bild dieſer Gruppe. Engidu und ein nackter Held greifen von beiden Seiten eine Gruppe von drei Tieren, zwei Löwen, die eine Gazelle bezwungen haben, an. Die beiden Löwen ſind einander vollkommen ſymmetriſch entgegengeſtellt, ſo daß ſie die Spitze eines Dreiecks bilden. Daß dieſe Form vom Künſtler beabſichtigt war, zeigt ſich deutlich darin, daß er zur Verſtärkung des rein geometriſchen Eindrucks die beiden Löwengeſtalten in einen einzigen gemeinſamen Kopf auslaufen ließ. In einer beſonderen Gruppe ſind zwei Löwen in der Geſtalt eines Parallelogramms nebeneinander geſtellt, ſo, daß der eine auf den Kopf geſtellt iſt, wodurch der Parallelismus der Linien vollkommen wird. Vier Löwen treten auch auf in Abb. 177, wo an Stelle der Gazelle der Stier ſteht. Die vier Löwen erſcheinen in zwei Gruppen ſich überſchneidender Tiere, zwiſchen denen Gilgameſch in der Stellung des Triumphators ſteht. (Vgl. die Abb. 95 und 175). Engidu ſetzt das gleiche Spiel fort als Triumphator zwiſchen dem nach

außen stehenden Löwen und dem Stier. Die Symmetrie wäre vollkommen, wenn nun noch ein dritter Held die Verbindung zwischen dem Stier und dem zweiten nach außen strebenden Löwen herstellte. So aber hat die Beschränkung auf zwei Helden gegenüber fünf Tieren eine vollkommen symmetrische Gestaltung unmöglich gemacht. Mehrfach findet sich die Anordnung, wonach wie in Abb. 178 in der einen Gruppe der Held als Triumphator über vier Tiere, zwei Gazellen, die er an sich preßt, und zwei Löwen, die von außen her anspringen, erscheint, während Engidu in einer Sondergruppe mit dem Stier ringt. In Abb. 179 bilden vier Tiere eine geschlossene Gruppe für sich, und zwar sind es offenbar vier Stiergestalten, zwei Stiere und zwei Menschstiere — wie es in Abb. 175 vier Löwen waren —, während beide Helden, zwei identische Gilgameschgestalten, sich daneben in einer Sondergruppe um den Löwen bemühen.

13. Zwei Helden und sechs Tiere.

Fast alle mir bekannt gewordenen Bilder dieser Gruppe entstammen der ältesten Periode von Farah. Ich muß mich hier mit der Besprechung eines einzigen Beispieles begnügen. Abb. 180 zeigt den einen Helden inmitten aller sechs Tiere, zweier Gruppen von je zwei sich überschneidenden Löwen und zwei von außen anspringenden Stieren. Die Symmetrie dieser Gruppe ist vollkommen, und die von außen herantretende Gestalt des Gilgamesch fügt sich ihr nur dadurch gut ein, daß der ihm zunächst stehende Stier ihm den Kopf zuwendet.

14. Zwei Helden und sieben Tiere.

Für diese Gruppe kann ich außer de Clercq I. pl. III Nr. 22 nur ein einziges Beispiel nachweisen, eine der interessantesten Abrollungen aus Farah, Abb. 181. Die beiden Helden bilden hier die Mittelgruppe, die sich überschneidet und die links bzw. rechts von ihnen stehenden Gruppen von drei bzw. vier Tieren angreifen. An diesem Siegelbild ist fast alles merkwürdig, am auffallendsten die Gestalt des Gilgamesch, der wie der Cyclope ein einziges gewaltiges Auge auf der Stirne trägt. Merkwürdig ist der Reichtum der verschiedenartigen Tiergestalten, nur der Löwe erscheint in zwei Exemplaren, auffallenderweise ist der Menschstier nur einfach vertreten, daneben ein Hirsch, ein Stier, eine Gazelle und ein eigentümliches Tier, das ich sonst nur noch auf Abb. 203 gefunden

habe, eine dem Katzengeſchlecht naheſtehende Raubtierart, wohl ein Gepard. Die Anordnung der einzelnen Gruppen wie der Einzelglieder im Raum iſt von höchſter Kunſt. Da greift alles ineinander, kein Glied ſteht ohne Beziehung zum andern, das Ganze iſt eine dekorative Leiſtung allererſten Ranges.

15. Zwei Helden und neun Tiere.

Man kann zweifelhaft ſein, ob Abb. 182 nicht beſſer zur vorhergehenden Gruppe geſtellt werden ſollte. Genau genommen ſind es aber nicht ſieben, ſondern neun Tiere, mit denen die beiden Helden zu tun haben. In der Mitte des Ganzen ſteht Gilgameſch, in jeder Hand eine Schlange haltend. (Zu dieſem Typus vgl. Abb. 96 und 275.) Rechts von ihm ſtehen zwei Gruppen von je zwei ſich überſchneidenden Löwen und Menſchſtieren, links von ihm Engidu im Kampf mit zwei Löwen und einem Stier. Engidu überſchneidet ſich mit dem einen Löwen ebenſo wie auf Abb. 164 f.

16. Drei Helden und zwei Tiere.

Die beſten Löſungen ſind auch hier wieder die älteſten; ſie allein haben die Aufgabe in einer einheitlichen Szene bewältigt und dabei vollkommen ſymmetriſche Bilder geſchaffen. Abb. 183 zeigt Engidu, über zwei Stiere triumphierend, während von links und rechts her eine zweite Engidu- und wohl eine Gilgameſchgeſtalt mit der Waffe in der Hand auf die beiden Stiere losgehen. Nächſt verwandt mit dieſer Szene iſt Abb. 184, hier ſind es zwei Löwen, über die der Held triumphiert, und der Held iſt wieder Engidu, u. zw. in Frontſtellung, während zwei andere, wohl identiſche, Engidugeſtalten in Profilſtellung von außen her auf die beiden Löwen losgehen. Weder die Einheitlichkeit noch die volle Symmetrie des Szenenbildes ſind ganz gewahrt in der gleichzeitigen Abb. 185. Die Szene iſt in zwei Gruppen aufgelöſt. Zwei Engidugeſtalten greifen je einen Stier (?) an, in der Nebengruppe ein dritter Engidu einen zweiten Stier. Das Streben nach Symmetrie iſt auch in dieſer Darſtellung unverkennbar. Möglicherweiſe iſt die Szene unvollſtändig erhalten und ſo zu ergänzen, daß jedes Tier von zwei Engidus angegriffen wird.

In den ſpäteren Bildern iſt die Trennung der beiden Gruppen vollkommen und die Regel. Ausnahmslos ſtehen ſich gegenüber eine Gruppe von zwei Helden mit einem Tier und eine Gruppe mit einem Helden und einem Tier. Die Stellung der Helden und der Tiere untereinander kann beliebig vertauſcht werden.

Zwei Beispiele müssen hier genügen. In Abb. 186 kämpfen Gilgamesch und Engidu mit einem Stier, ein dritter nicht näher gekennzeichneter Held mit einem Löwen, in Abb. 187 kämpft Engidu und der nicht näher gekennzeichnete dritte Held mit einem Löwen, Gilgamesch allein mit dem Stier. Ob der dritte Held eine Wiederholung der Engidu- oder der Gilgameschgestalt ist, läßt sich kaum entscheiden. Möglich ist beides, wahrscheinlicher, daß der dritte jeden der beiden vertreten kann.

17. Drei Helden und drei Tiere.

Ich kenne in dieser Gruppe nur ein einziges Bild, bei dem der Versuch gemacht ist, den ganzen Inhalt in einer einheitlich geschlossenen Szene zur Darstellung zu bringen, Abb. 188. Aber auch hier ist die innere Einheit und Geschlossenheit nicht voll erreicht. Fünf Glieder der Szene sind kunstvoll zu einer Einheit verbunden, in der Mitte steht Engidu en face, mit zwei Löwen ringend, von beiden Seiten her greifen Engidugestalten in Profilstellung in den Kampf ein. Der Stier aber, der nun doch einmal zur Szene gehört, steht ganz ohne allen Zusammenhang draußen, und die Geschicklichkeit des Künstlers erschöpft sich darin, ihn möglichst vollkommen in den freigebliebenen Raum einzugliedern.

Bei allen anderen, sehr zahlreichen Bildern dieses Abschnitts ist die Szene in mehrere Gruppen eingeteilt, so daß

a) 2 Helden mit 2 Tieren und 1 Held mit 1 Tier,

b) 2 Helden mit 1 Tier und 1 Held mit 2 Tieren,

c) dreimal je 1 Held mit 1 Tier

einander gegenüber stehen können.

Innerhalb dieser drei Gruppen ist die Gliederung im einzelnen mannigfaltig.

a) In Abb. 189 kämpft ein Engidu mit zwei Löwen, die von links und rechts her auf ihn eindringen, ein zweiter Engidu greift von links her mit der Waffe in den Kampf ein; ganz abseits steht Gilgamesch, eine Gazelle an den Hinterfüßen in die Höhe haltend. Hier stehen also zwei Engidugestalten zwei Löwen, Gilgamesch der Gazelle gegenüber. In Abb. 190 treten drei verschiedene Tiere auf, Stier, Löwe und Hirsch. Die Helden sind nicht in der üblichen Weise gekennzeichnet. Vielleicht darf man in den mit Hirsch und Löwen Kämpfenden die Engidugestalten,

[1] Einzelne dieser Gruppen sind uns bereits oben in den aus weniger zahlreichen Figuren gebildeten Siegelbildern begegnet.

in dem dritten, mit dem Stier beſchäftigten Helden, Gilgameſch vermuten. In Abb. 191 ſteht die Gruppe der antithetiſchen Menſchſtiere im Mittelpunkt der einen Szene, von den beiden ſie bekämpfenden Helden iſt der eine als Gilgameſch gekennzeichnet und der andere nach Analogie anderer Szenen (vgl. z. B. de Clercq I, VII, 58 mit Abb. 189 einerſeits und Morgan-Ward 38 andererſeits) als Gilgameſchgeſtalt anzuſprechen. In der Nebenſzene ſteht der mit dem Löwen kämpfende Engidu in Profilſtellung. Ganz ähnlich iſt Abb. 192, nur daß hier Engidu in Frontſtellung dargeſtellt iſt. Daß der nicht näher gekennzeichnete „Held" beliebig die Stelle des Gilgameſch oder des Engidu vertreten kann, lehrt ein Vergleich von Abb. 191 mit Abb. 193, wo zwei Gilgameſchgeſtalten mit dem Menſchſtierpaar, und der „Held", hier natürlich Engidu, mit dem Löwen kämpft. In Abb. 194 erſcheint neben dem Menſchſtierpaar ein normaler Stier, der „Held", der mit dieſem kämpft, zeigt eine neue Variante wohl des Engidu-Typus. In Abb. 195 überſchneiden ſich zwei Menſchſtiere. In dem ſchönen Siegel von Abb. 196 iſt das Prinzip der antithetiſchen Verdoppelung des mit dem Stier kämpfenden Helden (Gilgameſch) bei der großen Gruppe beſonders ſchön durchgeführt. Aufs nächſte verwandt mit dieſem Bild und doch — in der Blickrichtung der einzelnen Glieder — ganz ſelbſtändig iſt Abb. 197.

In Abb. 198[1] ſtehen zwei identiſche Löwen in Antitheſe, von den beiden mit ihnen kämpfenden Helden iſt nur der eine als Engidu gekennzeichnet, aber auch der andere iſt natürlich als ſolcher aufzufaſſen. Die Nebengruppe wird von dem „Helden" (hier Gilgameſch) und einem Menſchſtier gebildet.

b) Die Einteilung in zwei Gruppen von 2 Helden mit 1 Tier und 1 Helden mit 2 Tieren iſt viel ſeltener. Die Beiſpiele dieſer Gruppe zeigen dasſelbe Bild wie Abb. 199. Gilgameſch und Engidu kämpfen mit dem Menſchſtier, eine zweite Gilgameſchgeſtalt mit einem Stier, gegen den ein Löwe losgeht.

c) Überaus mannigfaltig ſind die Bilder der dritten Gruppe, in denen dreimal je ein Held mit einem Tier kämpfend eingeführt wird. Auf einem unveröff. Louvre-Siegel ſind es wiederum drei verſchiedene Tiere, Löwe, Gazelle und Stier, und auch alle drei Helden ſind voneinander verſchieden: Engidu iſt ohne weiteres als ſolcher erkennbar, wie die beiden hörnergeſchmückten Tiere, ſo ſind auch die

[1] Das Bild iſt falſch abgeſchnitten, die richtige Anordnung iſt aus den beigeſchriebenen Ziffern zu erſehen.

beiden Helden, die mit ihnen kämpfen, differenziert. Aber es ist sicher, daß im Grund ebenso wie die beiden Tiere, so auch die beiden Helden nur spielerische Varianten eines einzigen Typus sind, des Stieres auf der einen, des Gilgamesch auf der anderen Seite. Das lehrt der Vergleich mit den anderen Beispielen. In Abb. 200 steht an Stelle der Gazelle der dem Stier viel näher verwandte Menschstier. Anderswo (Louvre) steht ein Büffelstier neben dem gewöhnlichen Stier. In Abb. 201 wird die Differenzierung bei dem Löwen vorgenommen, indem ein Löwengreif neben den Löwen gestellt wird (vgl. auch schon S. 20), die Helden, die mit diesen beiden kämpfen, sind hier geradezu identische Engidugestalten. Häufig aber erscheinen unter den drei Tieren zwei vollkommen identische, und zwar in der Regel zwei Löwen, wie in Abb. 202.

18. Drei Helden und vier Tiere.

In dieser Gruppe ist wieder einmal die Möglichkeit einer vollkommen symmetrischen Gestaltung der Szene gegeben. Aber nur in einem einzigen Beispiel ist sie erstrebt, in allen anderen zerfällt die Szene in mehrere, voneinander mehr oder weniger unabhängige Gruppen. In Abb. 203 ist die Szene des über vier Tiere triumphierenden einen Helden durch den Hinzutritt zweier anderer Helden erweitert, die Symmetrie ist vollkommen. In dem in der Mitte stehenden Helden mit den vier aufgekämmten Locken dürfen wir, wie der Vergleich mit den andern Bildern zeigen wird, unbedenklich Gilgamesch erkennen. Der preßt zwei Gazellen an sich, die wiederum von je einem Löwen und einem Gepard (vgl. Abb. 181) angegriffen werden. Von den von außen her eingreifenden Helden ist der eine als Engidu gekennzeichnet, der andere, ein nackter Mann mit lang herabwallendem Haupthaar, ist zweifellos ebenfalls eine Engidugestalt.

An innerer Geschlossenheit der Szene kommt diesem Bild am nächsten Abb. 204. Das Ganze wird zusammengehalten durch die sich entsprechenden Außenglieder, den Helden (= Engidu), der den Löwen, und den Gilgamesch, der den äußeren Menschstier angreift. Daß die Vielgestaltigkeit der Szene keine inneren, sondern nur formale Gründe hat, wird an diesem Beispiel wieder einmal besonders deutlich. Der Inhalt der Szene wird durch die ersten vier Gestalten Engidu — Löwe — Stier — Gilgamesch vollkommen erschöpft, was weiter folgt, sind Wucherungen. Die antithetischen Menschstiere sind nichts als Wiederholungen des Stieres und die zweite

Gilgameſchgeſtalt gibt ſich auch rein äußerlich als eine reine Verdoppelung. Daß ſie größer iſt als die erſte, hat ebenfalls einen rein formalen Grund, ſie ſoll dem Gegenſpieler Engidu am anderen Ende der Szene das Gegengewicht halten.

In allen anderen Bildern dieſes Abſchnittes zerfällt die Szene vollkommen in mehrere Gruppen, die untereinander kaum einen formalen Zuſammenhang aufweiſen.

Es laſſen ſich unterſcheiden

a) 2 Helden mit 2 Tieren neben 1 Helden mit 2 Tieren,

b) 2 Helden mit 3 Tieren neben 1 Helden mit 1 Tier,

c) 1 Held mit 2 Tieren neben 2 mal je 1 Helden mit 1 Tier.

a) In dieſer Gruppe ſind die antithetiſchen und die ſich überſchneidenden Menſchſtiere beſonders beliebt. Abb. 205 zeigt die erſteren von zwei verſchiedenen Gilgameſchtypen angegriffen, in der Nebenſzene kämpft Engidu mit dem Stier, der von einem Löwen angegriffen wird. Die Szene iſt eine Erweiterung der von Abb. 191 ff. Ganz ähnlich iſt Abb. 206 angeordnet, die beiden Tiere der Nebenſzene überſchneiden ſich hier. Wichtig iſt das Bild auch für die Feſtſtellung der „Helden"-Typen. Ganz anders wiederum iſt die Gruppierung in Abb. 207. Ein Held (= Gilgameſch) preßt die beiden Menſchſtiere an ſich, mit Stier und Löwe kämpfen Engidu und ſein Doppelgänger. In Abb. 208 iſt die Szene aufgelöſt in zwei Triumphſzenen des einen über zwei Tiere obſiegenden Helden, die erſte Szene iſt durch den Hinzutritt eines zweiten Helden erweitert. Der Löwenbezwinger iſt ein Gilgameſchtypus, der Stierbezwinger Engidu; weſſen Doppelgänger der dritte Held iſt, läßt ſich kaum entſcheiden. Vgl. auch Abb. 213.

b) In Abb. 209 bekämpfen zwei identiſche Gilgameſchgeſtalten die dreigliedrige, von zwei Löwen und einer Gazelle gebildete Tiergruppe, während in der Nebenſzene ein Held (= Engidu?) mit dem Löwengreifen ringt. In dieſem Bild treffen zwei ſonſt ſtreng auseinander zu haltende Überlieferungen zuſammen. Daß es gleichwohl in dieſen Zuſammenhang gehört, lehrt der Vergleich mit Abb. 210.

c) Vollſtändig aufgelöſt erſcheint die Szene in den Bildern wie Abb. 211, wo 1 Held mit 2 Tieren (Gilgameſch mit Menſchſtier und Löwe) neben zwei Gruppen von je 1 Helden und 1 Tier (Engidu mit Gazelle und Held [= Gilgameſch] mit Stier) erſcheint. Ähnlich iſt Abb. 212: Gilgameſch mit Löwe und Stier, Engidu mit Hirſch (?), Held (= Gilgameſch) mit Menſchſtier.

19. Drei Helden und fünf Tiere.

Die Beispiele für diese Gruppe sind überaus selten. Völlig einheitliche Szenen fehlen ganz. Das bezeichnendste Beispiel ist Abb. 213, wo die Szene aufgelöst ist in drei Gruppen, zwei Triumphszenen des Gilgamesch über zwei Stiere (vgl. Abb. 43) und des Engidu über zwei Löwen (vgl. Abb. 44) und eine Kampfszene: Engidu mit einem Löwen. Die Szene ist eine Erweiterung der von Abb. 208 unter Vertauschung der Rollen zwischen Engidu und Gilgamesch.

20. Drei Helden und sechs Tiere.

Hier kenne ich nur ein Beispiel: Abb. 214, die in der mir allein zugänglichen Zeichnung von Ward die Typen der einzelnen Tiere und Helden nicht deutlich genug erkennen läßt. Ein Engidu und ein Held (= Engidu?) greifen von beiden Seiten eine Gruppe von vier Tieren, zwei Löwen, einem Stier und einer Gazelle, an, abseits steht ein Held (= Gilgamesch?) zwischen zwei weiteren Tieren.

21. Vier Helden und drei Tiere.

Von den beiden Beispielen, die ich für diese Gruppe kenne, löst das eine, Abb. 215, die Szene auf in drei Gruppen: Zwei Gilgameschgestalten bekämpfen einen Menschstier, ein Engidu in Profil einen Löwen, ein Engidu en face einen Stier. Das andere, Abb. 216, zeigt zwei Gruppen. In der einen werden ein Menschstier und ein Stier von zwei identischen Helden (Engidu) bekämpft, in der anderen sind ein Gilgamesch und sein Doppelgänger mit einem Hirsch beschäftigt.

22. Vier Helden und vier Tiere.

Die achtgliedrige Szene der Abb. 217 wird durch die Außenglieder, Gilgamesch und Engidu, zusammengehalten, die sechs Glieder im Innern zerfallen ganz lose in zwei Gruppen, deren eine von Gilgamesch mit zwei Menschstieren, deren andere von dem Helden (= Gilgamesch), der mit dem von einem Löwen angegriffenen Stier kämpft, gebildet wird.

23. Fünf Helden und fünf Tiere.

Eine sehr figurenreiche Szene findet sich auf dem berühmten Siegel der Barnamtarra, der Gemahlin Lugalandas von Lagasch, in dem untersten Band (Abb. 218). Auch hier wird das Ganze durch die — hier genau sich entsprechenden — Außenglieder zu-

ſammengehalten, durch zwei Engidugeſtalten im Profil. Die Innenglieder bilden drei Gruppen, von denen die beiden äußeren ſich ziemlich genau entſprechen: Gilgameſch und ſein Doppelgänger mit den aufgekämmten Locken, kämpfen mit einem Stier bzw. einer Gazelle, die von einem Löwen angefallen werden. Zwiſchen dieſen beiden Gruppen ſteht Engidu, der eine andere Gazellenart an ſich preßt.

Die figurenreichſte Siegelrolle, die in zwei Bändern Szenen von vier Helden und neun Tieren und von fünf Helden und neun Tieren enthält, iſt oben S. 27 beſprochen (Abb. 62).

24. Tiere ohne Helden.

Die Liſte der in den Gilgameſch-Szenen vorkommenden Tiere iſt nicht umfangreich. Neben Löwe und Stier und ihren Stellvertretern, dem Löwengreif, dem Menſchſtier, kommen vor Schlange, Gazelle, Hirſch, Ziege, Steinbock, ſelten einige wilde Katzenarten, deren genaue Feſtſtellung nicht immer möglich iſt. Wenn nun dieſe Tiere einzeln oder in größeren oder kleineren Gruppen allein auf den Siegelbildern erſcheinen, ſo wird man faſt immer annehmen dürfen, daß es ſich dabei um Darſtellungen aus dem Kreis der Gilgameſch-Sage handelt, die durch Weglaſſung der Helden vereinfacht ſind. Es iſt nicht ſchwer, zu den meiſten dieſer Bilder nahverwandte Darſtellungen nachzuweiſen, bei denen die Helden nicht fehlen.

a) **Ein Tier.** Sehr häufig erſcheint als Nebenſzene neben Anbetungs- und Opferſzenen ein einzelnes Tier, und zwar regelmäßig ein Löwe oder ein Löwengreif, nicht etwa auf den Vieren ſchreitend, ſondern aufrecht auf den Hinterfüßen, in derſelben Stellung wie es ungezählte Male auf den Gilgameſchbildern vorkommt. (Abb. 219.) Wenn es als Standartenträger auftritt, wie der Löwengreif in Abb. 220 (echt?), ſo iſt das eine ſekundäre Entwicklung, die ja auch die Gilgameſch- und Engidugeſtalten durchgemacht haben (vgl. Abb. 248 f.). Urſprünglich ſind alle dieſe Tiere als Andeutung einer Gilgameſch-Szene aufzufaſſen.

b) **Zwei Tiere.** Die Gilgameſch-Szene der beiden Tiere findet ſich ſowohl als Nebengruppe neben der Anbetungs- oder Opferſzene, als auch, allerdings überaus ſelten, als Hauptſzene. Die Varianten ſind ſehr mannigfaltig. Entweder ſtehen (Abb. 221) zwei Löwen einander gegenüber, ganz ähnlich wie die Gilgameſch- und Engidugeſtalten ſich an den Händen greifend (vgl. Abb. 239 f.). Ward 454a ſteht ein Löwe neben einem Löwengreifen, auf einem

Siegel des Louvre stehen zwei Löwengreifen einander gegenüber, anderweitig überschneiden sich die beiden Löwen.

An Stelle der Löwen stehen oft Menschstiere antithetisch (VAT 9227), oder in Überschneidung (RA 8 pl. 1 Nr. 5), ferner Gazellen oder Ziegen, in Antithese oder — sehr häufig — sich überschneidend. Wie lange sich diese Tradition erhalten hat, zeigt das schöne spätbabylonische Siegel Abb. 222, wo die sich überschneidenden Böcke neben der Anbetung vor Istar stehen. Häufig ist als Nebenszene die „hethitische" Gilgamesch-Tiergruppe des Löwen oder Löwengreifen, der eine Gazelle anfällt (Abb. 223).

Bei den mehrgliedrigen Tiergruppen überwiegen durchaus die Hauptszenen.

c) **Drei Tiere.** Mit ganz wenigen Ausnahmen erscheinen hier Szenen, wo zwei Löwen einen Stier, eine Ziege oder eine Gazelle anfallen. Am eigenartigsten ist eine uralte und. Pariser Gruppe: zwei Löwen gehen von hinten und vorn auf einen Stier los. Auf Abb. 224 ist es eine Gazelle, die, von den Löwen überwältigt, am Boden liegt (vgl. hierzu Abb. 73 und die Ausführungen S. 29 f.). Ganz abweichend ist die Szene auf Abb. 225. Hier stehen zwei Hörnerträger, Stier und Gazelle, neben einem Löwen, zwei der Glieder überschneiden sich. Die Gruppe gehört nur äußerlich in diesen Zusammenhang. Der kleine Held im oberen Feld ist sicherlich in die Hauptszene einzubeziehen.

d) **Vier Tiere.** Diese sind häufig genau so angeordnet, wie die Bilder des über vier Tiere triumphierenden Helden, nur daß eben der Held fehlt, vgl. Abb. 226 mit Abb. 92 ff. Auf Abb. 227 greifen zwei Löwen zwei Menschstiere an, durch streng durchgeführte Antithese ist vollkommene Symmetrie der Szene erreicht. Mit Gruppen wie Abb. 228 vgl. Abb. 79 ff., 162 ff.

Ist schon auf manchen Gilgameschszenen die Rolle des Löwen n e b e n dem Helden eine sehr aktive, so erscheint der Löwe auf einigen Bildern dieser Gruppe geradezu als Bekämpfer bzw. Überwinder des Stieres oder des diesen vertretenden Hörnerträgers, d. h. als unmittelbarer Stellvertreter des Helden. Das schöne Siegel der Sammlung Sarre (Abb. 229) zeigt einen sich in einen Büffelstier verbeißenden Löwen in antithetischer Verdoppelung. Das Gegenstück dazu ist ein und. Louvresiegel: Gilgamesch Sieger über den Büffelstier, antithetisch verdoppelt. In Abb. 230 zeigt die antithetisch verdoppelte Gruppe den Löwen als Triumphator über den Wildstier. Das vollkommene Gegenstück dazu ist Abb. 144 mit dem Helden als

Triumphator. Das ſchönſte Beiſpiel dieſer Gruppe iſt wohl Abb. 231, die Abrollung des Hohlzylinders von Abb. 3.

e) **Fünf Tiere.** Die Mehrzahl dieſer Bilder zeigt vier Tiere, die durch Überſchneidung der Mittelglieder zu einer Gruppe zuſammengefaßt ſind, während ein fünftes Tier von außen her angreift (Abb. 232). Das angreifende Tier nimmt hier die Stelle des Helden der Abb. 79 ff. ein. Eine andere Anordnung zeigt Abb. 233.

f) **Sechs Tiere.** Die Nebenſzene in Abb. 234 zeigt die vollkommen ſymmetriſche Gruppe von vier Löwen und zwei Gazellen. Intereſſant iſt Abb. 235, wo zwei Stiere als Triumphatoren erſcheinen, der eine über zwei Löwen, der andere über einen Löwen und eine Gazelle. Dieſe zweite Gruppe iſt zur Ausfüllung des Raumes gewiſſermaßen auf den Kopf geſtellt. Die beiden Gruppen bilden zwei Dreiecke, die ſo nebeneinander geſtellt ſind, daß ſie zuſammen ein Parallellogramm bilden. Ein weiterer Löwe dient lediglich als Füllwerk für die leere Fläche. Bei dieſem Bild iſt die Übernahme der Rolle des Helden durch das Tier beſonders deutlich. Derſelbe Rollenwechſel kommt auch innerhalb des altelamiſchen Kulturkreiſes vor. Abb. 236 zeigt einen Stier als den Bezwinger von zwei Löwen und einen Löwen als den Bezwinger zweier Stiere. Es iſt ohne weiteres klar, daß hier eine Übertragung der Rollen des Engidu und des Gilgameſch auf den Stier und den Löwen vorliegt.

g) **Sieben Tiere.** Auf Abb. 237 bilden zwei identiſche Gruppen von ſich überſchneidenden Löwen und Stieren die Außenglieder, die drei andere Tiere, zwei Stiere und einen Pardel, einſchließen.

h) **Acht Tiere.** Eines der ſeltſamſten Bilder zeigt Abb. 238. Die ganze Szene löſt ſich auf in drei Gruppen von zweimal zwei ſich überſchneidenden Tieren und einer Gruppe von vier Tieren, deren Innenglieder ſich überſchneiden. Die Beſtimmung der Tiertypen macht zum Teil ſehr große Schwierigkeiten. Alte Bekannte ſind Löwe, Hirſch, Stier und Menſchſtier. Auch der gefleckte Pardel iſt uns ſchon begegnet (vgl. Abb. 237). Ganz rätſelhaft aber iſt das mit einem langhaarigen Pelz bedeckte Tier, in das ſich der eine der beiden Löwen verbeißt.

25. Helden ohne Tiere.

Wie die Tiere der Gilgameſch-Kampfſzene allein, ohne die Helden, vorkommen, ſo gibt es zahlreiche Fälle, in denen die Helden allein ohne ihre Tiere auftreten, und zwar meiſt als Nebengruppen

neben Anbetungs- oder Opferszenen. In diesen Fällen handelt es sich dann immer um eine kurze Andeutung der ganzen Gilgameschkampfszene. Das wird besonders deutlich in der häufig vorkommenden Szene, die wie Abb. 239 neben einer Anbetungsszene das Heldenpaar Gilgamesch und Engidu zeigt, sich gegenseitig an den Händen fassend und dadurch ihre enge Zusammengehörigkeit andeutend. Auch hier gibt es wieder allerlei Varianten. Statt der beiden Helden wird einer von ihnen doppelt gesetzt, so in Abb. 240 und 246 Engidu. Wenn bis jetzt kein analogisches Beispiel für Gilgamesch vorliegt, so mag das Zufall sein[1]. Natürlich kann ihre Stelle auch der nicht näher gekennzeichnete Held vertreten. Einmal, Bibl. nationale Nr. 211, tritt zu dieser Gruppe noch der geflügelte Löwengreif hinzu, nicht etwa, um mit den beiden Helden Kampf zu suchen, sondern ganz ohne Funktion, lediglich als weitere „Reminiszenz" an die Gilgamesch-Kampfszene, ganz wie die Gazelle zwischen den beiden Engidugestalten in Abb. 246.

Eine ganz seltsame Variante liegt in Abb. 241 vor, die die beiden Helden nicht nur ineinander verschränkt, sondern geradezu miteinander verwachsen zeigt. Noch deutlicher ist das in Abb. 189 zu sehen, wo die ineinander verwachsenen Zwillinge als Nebenszene neben einer Gilgamesch-Kampfszene auftreten. Welche mythologischen Vorstellungen hier zugrunde liegen, kann in diesem Zusammenhang nicht untersucht werden. In den erhaltenen Fassungen der Gilgamesch-Sage fehlt jeder Anhaltspunkt dafür.

Statt des Heldenpaares erscheinen sehr oft die einzelnen Helden allein neben einer Anbetungsszene, und zwar sowohl Gilgamesch als Engidu. Gilgamesch erscheint mit über der Brust gefalteten Händen (Abb. 242). Nur wenn er ganz ohne Funktion auftritt, kann er meines Erachtens als Repräsentant der Gilgamesch-Kampfszene aufgefaßt werden. Andere Fälle s. S. 58 ff. Für Engidu kenne ich in dieser Rolle nur das eine Beispiel Abb. 243.

Eine Gruppe für sich bilden die nicht seltenen Szenen, in denen sich zwei vollkommen identische Heldengestalten gegenseitig bekämpfen, oder ein Held über sich selbst bzw. seinen Doppelgänger triumphiert. In diesen Szenen kann Gilgamesch ebenso wie En-

[1] Darstellungen wie Abb. 263 oder Ward 832 sind ganz anders aufzufassen. Abb. 263 ist Gilgamesch als Träger des Lebenswassers, Ward 832 als Standartenträger verdoppelt. Wegen Abb. 266 s. S. 57.

gidu oder der „Held" ſchlechthin auftreten. In Abb. 244 iſt es Gilgameſch, der über ſich ſelbſt triumphiert. Die Szene iſt ohne Einwirkung von Triumphſzenen wie Abb. 137,144 u. a. gewiß nicht erklärlich. An Stelle des überwundenen Tieres aber tritt hier ein vollkommen identiſcher Doppelgänger des Helden ſelbſt. Nicht weniger wie dreimal wird dieſelbe Szene wiederholt. Die dritte, rechts außenſtehende Gruppe weicht lediglich in der Stellung der Beine des Helden von den andern ab. Sie muß als überflüſſig empfunden werden, ſie ſtört die vollkommene Symmetrie des Bildes. Sie hat ihre Entſtehung wohl nur dem freigebliebenen Raum zu danken. Urſprünglich hat der Künſtler gewiß nur die ſtreng antithetiſche Gruppe der beiden erſten Helden im Sinn gehabt. Inhaltlich aufs engſte mit dieſer Darſtellung verwandt iſt die in Abb. 266 als Füllmotiv verwendete Gruppe des ſich ſelber bekämpfenden Gilgameſch. Zu dieſer finden ſich unter den althethitiſchen Relieforthoſtaten des von Frhrn. v. Oppenheim ausgegrabenen Tell Halaf ganz überraſchende, bis in die Einzelheiten der Anordnung gleichartige Gegenſtücke.

Hethitiſch iſt auch ein Siegelbild im Louvre, wo es zwei identiſche „Helden" ſind, die ſich im Kampfe miteinander meſſen.

In dieſem Zuſammenhang gewinnt die merkwürdige, ebenfalls hethitiſche Darſtellung von Abb. 245 Bedeutung. Neben der Anbetungsſzene erſcheinen zwei identiſche Menſchen mit Stierköpfen, die doch wohl nur als Engidugeſtalten aufgefaßt werden können, die ganz unverkennbar als miteinander kämpfend dargeſtellt ſind. Es iſt meines Erachtens ein ganz müßiges Beginnen, bei dieſen Kämpfen des Helden mit ſeinem eigenen Ich nach einer Idee zu ſuchen, die in ihnen zum Ausdruck kommen ſoll. Mythologiſche Vorſtellungen, die ihnen etwa zu Grunde liegen könnten, ſind uns nicht bekannt und wir haben auch keinen Anhaltspunkt, Spekulationen irgendwelcher Art mit ihnen in Zuſammenhang zu bringen In einzelnen Fällen, wie bei Abb. 244 oder 266 mag eine ornamentale Spielerei vorliegen. In anderen, wie Abb. 245, iſt aber jedenfalls nicht daran zu zweifeln, daß der Künſtler einen regelrechten Zweikampf darſtellen wollte. Da mögen mythologiſche Überlieferungen im Spiele ſein, die wir heute noch, wie ja in ſo vielen anderen Fällen, aus der Literatur nicht erläutern können.

Die zuletzt beſprochenen Szenen mögen manchen verſuchen, anzunehmen, daß es ſich auch bei den beiden ſich an den

Händen fassenden Helden, Abb. 239—240, um Kampfszenen handelt. Ich glaube aber doch nicht, daß es nötig ist, diese Schlüsse zu ziehen. Die Abb. 244 und 245 bilden durchaus eine Gruppe für sich, deren mythologische Voraussetzungen uns noch nicht bekannt sind. Die Abb. 239—242 aber erhalten ihr Licht von dem Löwengreif in Bibl. nat. 211 und der Gazelle, die in Abb. 246 inmitten der beiden sich an den Händen fassenden Engidugestalten steht. Sie sind Verkürzungen, Andeutungen von Tierkampfszenen.

B. Gilgameš-Szenen verschiedenen Inhalts.

Bei den Darstellungen der Kampf- und Triumphszenen aus dem Kreis der Gilgameš-Sage konnte man wenigstens die Grundidee aus dem literarisch überlieferten Epos nachweisen, so wenig es auch gelingen wollte, einzelne Szenen mit bestimmten Erzählungen in Verbindung zu bringen. Bei den andern Gilgameš-Bildern aber, die zum Kampf mit wilden Tieren keine Beziehung haben, fehlt bis zur Stunde noch jede Möglichkeit einer sicheren Verknüpfung mit den literarischen Überlieferungen.

1. **Gilgameš und Engidu als Göttertrabanten.** Einige Bilder zeigen Gilgameš mit Standarte (Abb. 247) oder Bügelschaft (Abb. 248) hinter dem thronenden Gotte Ea, der die meist überquellende Wasserschale in der Hand hält. Sehr viel häufiger und mannigfaltiger sind aber die Darstellungen, die Engidu als Göttertrabanten mit Standarte oder Bügelschaft oder einem andern Symbol allein oder in antithetischer Verdoppelung in mehr oder weniger innigem Zusammenhang mit einer kultischen Szene zeigt. Während Gilgameš anscheinend nur dem Gotte Ea als Trabant zugeteilt ist, wird Engidu zu den verschiedensten Göttern, meist zu dem Mondgott (Abb. 249), aber auch zu dem Sonnengott (Abb. 250) und zur nackten Göttin (Abb. 251) in Beziehung gesetzt. Auf dem hethitischen Bild Abb. 252 erscheint er als Wächter des den Gott Teschub vertretenden Stierbildes.

Als Göttertrabant mit den gleichen Attributen wie Gilgamesch oder Engidu kommt nicht selten der nicht näher gekennzeichnete „Held" vor, vgl. z. B. Abb. 253. Es ist klar, daß dieser „Held" wie in zahllosen Fällen der Kampfszenen einen der beiden Freunde, Gilgamesch oder Engidu vertritt. Ob es einmal möglich sein wird, in jedem Falle festzustellen, wer von diesen beiden gemeint ist, scheint mir sehr fraglich, da die beiden Freunde nicht ausschließlich zu bestimmten Göttern in Beziehung gebracht werden.

Nicht selten erscheinen die Göttertrabanten in knieender Stellung entweder allein oder in antithetischer Verdoppelung. Es kommen auch Fälle vor, wo der hinter der thronenden Gottheit Stehende keinerlei Symbol in der Hand hat.

2. **Gilgamesch und Engidu als Träger der Sonnenscheibe** stehen in engster Beziehung zu der eben besprochenen Gruppe. In dieser Funktion treten sie aber ganz selbständig auf, ohne die unmittelbare Verbindung mit einer Gottheit. Die meisten Bilder dieser Art sind entweder hethitischer oder assyrischer Herkunft. In dem schönen Bild Abb. 254 sind es antithetisch verdoppelte Gilgameschgestalten, die die geflügelte Sonnenscheibe in die Höhe halten. In Abb. 255 hält ein Engidu eine auf stilisiertem Schaft stehende Sonnenscheibe, in Abb. 256 erscheinen zwei antithetisch angeordnete Engidu-Gestalten in derselben Funktion. Die beiden letzten Bilder geben uns das Recht, auch in der eigenartigen Skorpionmenschengestalt von Abb. 257 einen Engidu zu vermuten. Dieses Bild ist eines von den wenigen sicher assyrischen Beispielen, die ich für diese Gruppe nachweisen kann. Es wäre von Interesse, der Frage nachzugehen, ob der Skorpionmensch auch sonst zum Träger von Funktionen Gilgameschs oder Engidus geworden ist.

In mehreren Fällen wird die geflügelte Sonnenscheibe nicht unmittelbar von den Helden getragen, sondern schwebt über einem Baldachin, den ein oder zwei Helden in die Höhe heben (vgl. z. B. Abb. 258). In diesem Baldachin haben wir die Andeutung des Himmelsfirmaments zu sehen, über dem die geflügelte Sonnenscheibe schwebt. Dasselbe Motiv ist auch auf hethitischen Relieforthostaten nicht selten. Es hat sich in eigenartiger Weiterentwicklung der Grundidee auch in den Darstellungen der assyrischen und persischen Thronsessel erhalten, wo sich die Thronstützen als die Vertreter der dem König unterworfenen Völker nachweisen lassen. Die Vorstellung der Himmelstützen ist auch der ägyptischen religiösen Kunst von altersher durchaus geläufig.

3. **Gilgamesch als Träger des „Lebenswassers“.** Man hat versucht, die zahlreichen Bilder dieser Gruppe mit dem Epos in Zusammenhang zu bringen und darin einen Anklang an die im 11. Gesang erzählte Auffindung des Lebenskrautes durch den Helden nachzuweisen. Dazu fehlen alle Voraussetzungen. Ich kann nicht einmal die Bezeichnung des Wassers als „Lebenswasser“ für völlig sicher halten, behalte sie aber in Ermangelung einer besseren vorläufig bei. Gilgamesch mit dem „Lebenswasser“ ist der Träger eines Symbols ebenso wie Gilgamesch mit der Standarte oder dem Bügelschaft. Es sind wohl seine nahen Beziehungen zu Ea, die ihm zu der so häufigen Verbindung mit dem „Lebenswasser“ verholfen haben.

Er steht häufig ganz unbeteiligt neben einer Anbetungsszene (Abb. 259), ist aber auch manchmal selber Gegenstand der Anbetung (Abb. 260). In Abb. 261 schöpft er aus dem überquellenden Gefäß einer andern, doch wohl göttlichen Gestalt. Diese Gruppe lehrt, daß auch der Gilgamesch mit dem leeren Gefäß in der Hand, der so oft neben Anbetungsszenen vorkommt, in diese Gruppe gehört (vgl. z. B. Ward 213). Nicht selten erscheint der wasserspendende Gilgamesch in knieender Stellung. Das schönste Beispiel ist das berühmte, den Namen des König Scharganischarri tragende Rollsiegel von Abb. 262: Zwei in vollkommenster Symmetrie einander gegenübergestellte knieende Gilgameschgestalten halten das überquellende Wassergefäß zwei mächtigen Büffelstieren entgegen, die mit sichtlichem Behagen sich an dem herabströmenden Wasser laben.

In anthitetischer Verdoppelung erscheint Gilgamesch mit dem Lebenswasser in Abb. 263.

Bemerkenswert ist, daß in seiner Eigenschaft als Träger des „Lebenswassers“ Gilgamesch von seinem Freunde Engidu nicht vertreten wird.

4. **Gilgamesch und Engidu als Opfernde.** Hier erscheinen die beiden Helden ganz in der Rolle der gewöhnlichen sterblichen Menschen. Diese Szenen (Abb. 264 für Gilgamesch und Abb. 265 für Engidu) unterscheiden sich in nichts von den gleichartigen Opferszenen, die im zweiten Hauptteil eingehend behandelt werden.

5. **Gilgamesch als Fischer.** Dieses ganz vereinzelt stehende Bild (Abb. 266) gibt gewiß eine Szene aus irgendeiner uns noch nicht bekannten Überlieferung von Gilgameschs Lebensgeschichte wieder. Ich möchte die Gruppe der beiden mit dem Dolch gegeneinander losgehenden Gilgameschgestalten als eine rein spielerische

Füllszene ansehen und aus dem sachlichen Zusammenhang der Szene ganz ausscheiden. Sie ist das vollkommenste Beispiel einer bis ins einzelnste durchgeführten symmetrischen Antithese (und inhaltlich und formal mit der Darstellung von Abb. 244 aufs engste verwandt), aber mit der Szene hat sie nichts zu tun, so vollkommen auch die Identität der Kämpfenden mit dem fischetragenden Gilgamesch ist. Ich möchte die Hauptszene dahin verstehen, daß Gilgamesch, von einem erfolgreichen Fischzuge heimkehrend, sich aufmacht, dem Gott der Wassertiefe mit einem Teil seiner Beute ein Dankopfer darzubringen.

6. **Gilgamesch im Kampf mit zwei Männern.** Auch für diese Szene fehlt noch jede Erklärung aus der Literatur. Die Szene kommt auf hethitischen und assyrischen Siegeln nicht selten vor. Das älteste Beispiel ist wohl Abb. 267. Hethitisch ist die eigenartige Fassung in Abb. 268. In Abb. 268 a ist der Held ins Knie gesunken und diese Auffassung ist die gewöhnliche. Ward 644 bietet ein spätbabylonisches Beispiel desselben Typus. Außerhalb der Siegelschneidekunst findet sich dasselbe Motiv auf einer Silberschale aus Nimrud (Layard, II, 65) und namentlich auf Bildwerken des hethitischen Kulturkreises. Interessant ist, daß sich dasselbe Motiv auf der hellenistischen Siegelrolle Abb. 269 findet, wo der junge Helios die Stelle des Gilgamesch einnimmt.

Beachtenswert ist, daß auch in dieser Rolle Gilgamesch von seinem Freunde Engidu nicht vertreten werden kann.

7. **Gilgamesch neben dem Lebensbaum.** Wenn man sich ganz nüchtern an das tatsächlich Gegebene halten will, so kann man die Szene von Abb. 270 kaum anders beschreiben. Wenn man aber den Nachdruck darauf legt, daß sich bei der Abrollung des Siegels das Bild eines zwischen zwei üppig ausgeschmückten Wunderbäumen dahinschreitenden Gilgamesch ergibt, so liegt die Versuchung nahe, an die Szene des Epos zu denken, die Gilgameschs Wanderung durch den Wunderwald schildert.

8. **Engidu und das Weib mit dem Schleier.** In eine ähnliche Versuchung führt Abb. 271. Es liegt nahe, an die Versuchung Engidus durch Hierodule zu denken (Tafel I, 157 ff.). Mehr als eine Möglichkeit liegt aber auch hier nicht vor, zumal wir über die Bedeutung der auf Siegelbildern ziemlich häufigen Gestalt des Weibes mit dem Schleier noch ganz im Unklaren sind.

C. Der triumphierende Adler.

Die Siegelbilder des triumphierenden Adlers können nur im Zusammenhang mit den Kampf- und Triumphszenen der Gilgameschsage richtig verstanden und gewürdigt werden, denn sie sind aus demselben Gedanken- und Vorstellungskreise herausgewachsen.

In Abb. 58 und 272 ist der Adler rein dekorativ als Füllwerk zwischen die sich wiederholende Größe der triumphierenden Helden gestellt. In Abb. 175 haben wir schon einen Übergang zu der Verwendung des Adlers neben dem triumphierenden Helden. Abb. 273 zeigt, verglichen mit Abb. 171, eine weitere Stufe in dieser Entwicklung. Daß der Adler geradezu an die Stelle des Gilgamesch treten kann, lehrt ein Vergleich der Abb. 274 mit Abb. 275 u. 96. Abb. 276 steht den Szenen von Abb. 94 f. außerordentlich nahe. Ein besonders schönes Beispiel zeigt den „triumphierenden Adler", der seine Krallen in den Rücken zweier knieender Steinböcke schlägt (Abb. 277). Alle diese Bilder zeigen den formalen Zusammenhang dieser Szenen mit den Triumph-Szenen der Gilgameschsage. Beachtenswert ist daneben auch die Tatsache, daß die Tiere, die in den Adlerbildern vorkommen, sich sämtlich auch in den Gilgameschszenen finden: Löwe, Steinbock, Hirsch, Gazelle und Schlange. Auffallend ist, daß der Stier auf den Adlerszenen völlig zu fehlen scheint. Hirsch und Schlange kommen nur ganz vereinzelt, der Löwe selten, Steinbock und Gazelle dagegen so häufig vor, daß man von ihnen geradezu als den typischen Tieren der Adlerszene sprechen kann. Mit den Gilgameschbildern hat die Adlerszene noch das gemein, daß sie in der späteren Zeit andeutungsweise als Füllmotiv neben babylonischen Anbetungsszenen vorkommt (z. B. Abb. 436). Hier ist es immer nur ein Adler, ohne seine Tiere, der so verwendet wird. In hethitisch-assyrischen Bildern tritt an deren Stelle die geflügelte Sonnenscheibe. Es findet sich aber die Verwendung der ganzen Gruppe des Adlers mit seinen Tieren als Füllmotiv schon in den Gilgameschbildern der ältesten Zeit (Abb. 233), genau in derselben Weise, wie hier kleine Gilgameschkampfgruppen als Nebenszenen neben der Hauptszene desselben Inhalts verwendet werden (vgl. Abb. 106 und Curtius, Abb. 1, 7—8). Auch der Adler allein ohne seine Tiere kommt in dieser Verwendung schon in der ältesten Zeit vor (vgl. Abb. 165).

Der Adler hat in vielen Fällen den Kopf eines Löwen und wächst schon dadurch aus der natürlichen Sphäre heraus und wird zu einem mythologischen Gebilde. Wenn dieser löwenköpfige Adler häufig durch einen „natürlichen" Adler mit Vogelkopf ersetzt wird, dessen Gestalt nichts Mythologisches mehr anhaftet, so ist das nicht anders zu beurteilen, als wenn Gilgamesch oder Engidu durch den nicht näher charakterisierten „Helden" ersetzt werden. Wir dürfen die Szenen mit dem vogelköpfigen Adler unmittelbar neben die mit dem löwenköpfigen stellen.

Die bis jetzt zugänglichen Denkmäler erwecken den Anschein, als ob der Typus des Löwenköpfigen Adlers der ältere sei. Es besteht wohl ein innerer Zusammenhang zwischen ihm und der Gestalt des Löwen in den Gilgamesch-Kampfbildern, bei denen der Löwe als Angreifer auftritt (vgl. S. 28 f. zu Abb. 63 ff.). Ein Zwischenglied ist vielleicht in dem in hethitischen Bildern so häufigen Typus des geflügelten Löwengreifen zu erkennen, der zumeist mit Gazellen kämpft (vgl. Abb. 286, 289). Ein aktives Eingreifen des löwenköpfigen Adlers in den Gilgamesch-Kampf ist meines Wissens nicht nachzuweisen. Der Adler schwebt vielmehr immer in majestätischer Ruhe über den Tieren, denen man meist nichts mehr davon anmerkt, daß sie überhaupt jemals in eine Kampfszene verwickelt waren. So erhält diese Gruppe einen rein ornamentalen Charakter und die Figur des Adlers wird nicht selten zu einem rein dekorativen, raumfüllenden Bindeglied zwischen Triumphszenen oder zwischen zwei Tiergestalten, die entweder in vollkommener Untätigkeit daliegen, oder, wie in Abb. 278, von einem Strauche fressen.

Das Bild des über Tiere triumphierenden Adlers spielt auch in der großen Kunst eine bedeutende Rolle und hat auf die Symbolik des alten Orient eine tiefgehende Wirkung ausgeübt. Es ist vor allem das Wappentier verschiedener altbabylonischer Städte geworden, so jedenfalls von Lagasch. Ob es aber angängig ist, diese Gruppen je nach den verschiedenen Tieren, in die der Adler seine Fänge schlägt, verschiedenen Städten als Wappen zuzuweisen, scheint mir noch ganz unsicher. Das bekannteste Beispiel der Verwendung der Gruppe in der großen Kunst ist die herrliche Silbervase Entemenas (Meißner, S. 20). Auf der „Geierstele" (Meißner, S. 12) krönt der löwenköpfige Adler einmal die Standarte des Gottes Ningirsu, dann endet in ihm das Netz, in dem der König seine Feinde gefangen hat.

Nicht selten findet sich auch ein doppelköpfiger Adler, und zwar sowohl mit Löwen- als mit Vogelköpfen. Eine besondere Spielart mit zwei Hälsen zeigt das altmesopotamische Siegel Abb. 278 a. Man kann die Entstehung dieses Typus wohl am ungezwungensten aus dem Streben nach Symmetrie, das in der altorientalischen Kunst eine so große Rolle spielt, erklären. In der ältesten Zeit ist der Adler zumeist in reiner Vorderansicht dargestellt. Aber schon in sehr alter Zeit wendet er den Kopf nach rechts. Es ist nun wohl möglich, daß lediglich der leere Raum den Künstler dazu geführt hat, dem nach rechts schauenden Kopf einen zweiten, der nach links schaut, anzufügen und dadurch eine formale Beziehung auch zu dem links stehenden Tiere herzustellen. Wenn es aber richtig ist, daß der Adler einen Helden der Gilgamesch-Sage vertreten kann, dann liegt es nahe, in dem doppelköpfigen Adler den Vertreter der beiden Helden Gilgamesch und Engidu zu erkennen. Doch kommen wir hier über Vermutungen nicht hinaus. Der doppelköpfige Adler kommt auf Siegelbildern, soweit ich sehe, lediglich als Nebenfigur von Anbetungsszenen vor. In der großen Kunst spielt er im hethitischen Kulturkreis eine Rolle, so in den Torskulpturen von Ujük und in der Götterprozession von Jasylykaja. Er ist als Wappentier auch ins Abendland gekommen und ziert noch heute das russische wie das österreichisch-ungarische Wappen.

Ich glaube, daß das Symbol des löwenköpfigen Adlers mit den weit ausgebreiteten Fittichen das Urbild des Symbols der geflügelten Sonnenscheibe geworden ist, was ich an anderer Stelle ausführlich auseinandersetzen werde.

Mit dem Adler der Gilgamesch-Kampfszene steht möglicherweise auch ein fast singulärer Typus auf einem merkwürdigen altelamischen Rollsiegel (Abb. 279) in irgendwelchem Zusammenhang: der geflügelte Mensch mit Vogelkopf und Vogelkrallen. Wenn sich diese Vermutung bestätigen sollte, dann hätten wir in diesem Typus wohl das Zwischenglied, das zwischen dem Gilgamesch-Typus und dem Adlertypus steht.

Auch der doppelköpfige Flügellöwendämon des assyrischen Siegels von Abb. 316 a gehört zweifellos in diesen Zusammenhang.

Den löwenköpfigen Adler dürfen wir endlich wohl in dem Vogel wieder erkennen, der in Abb. 74 in der Nebenszene und in Abb. 108 im oberen Band auf dem Menschstier steht.

D. Typik und Kompositionsschema der Gilgamesch-Kampfbilder.

Die Vorstellung von dem gegen Tiere kämpfenden und obsiegenden Helden Gilgamesch ist in der Kunst des alten Orients über 3000 Jahre lang lebendig gewesen. Es haben sich feststehende Normen gebildet, die für die Anordnung der Szene maßgebend geworden und trotz aller Freiheit im wesentlichen auch geblieben sind und es haben sich gewisse Einzeltypen festgesetzt, die die Gilgamesch-Kampfszenen von anderen unterscheiden.

Es ist dabei eine offene Frage, ob die Gestalten und Vorgänge der Gilgamesch-Sage oder ein ganz anderer Vorstellungskreis wirklich die erste Anregung zur Gestaltung dieser Szenen gegeben haben. Sicher ist jedenfalls, daß schon in den ältesten Szenen die unverkennbaren Verkörperungen der Gilgamesch-Sage die beherrschende Rolle spielen.

Es ergibt sich nun die merkwürdige Tatsache, daß schon am Anfang der uns zugänglichen Bilderreihe außerordentlich vielgliedrige, komplizierte Kompositionen stehen, bei denen alle für die Gilgamesch-Kampfszene eigentümlichen Elemente, die Typen der kämpfenden Gestalten, der Tiere und das Prinzip der Anordnung fertig vorliegen. Lehrreich hierfür sind vor allem die südbabylonischen Bilder von Farah, aber auch in hohem Maße altelamische (Abb. 98, 279) und „hethitische" (Abb. 68, 77) Darstellungen, und wenn wir die jüngst bekannt gewordene Darstellung auf dem Messergriff des frühgeschichtlichen Ägypten dazu nehmen, so ergibt sich, daß die gleiche Vorstellung im ganzen Umkreis der vorderasiatischen Kulturwelt schon im Ausgang des 4. vorchristlichen Jahrtausends heimisch gewesen nnd eine im wesentlichen gleichartige künstlerische Darstellung gefunden hat.

I. Die Typik der Gilgamesch-Kampfbilder.

Das Typenmaterial, mit dem die Szene bestritten wird, sind

1. zwei Helden, in denen wir das Freundespaar Gilgamesch und Engidu zu erkennen glauben.

2. Tiere, die bekämpft werden, und zwar in erster Linie und weitaus überwiegend Löwe, Stier und Menschstier, dann Gazellen und Ziegen verschiedener Art, Hirsch, Steinbock und ganz vereinzelt die Schlange.

1. Die Helden.

Die Zahl der Beispiele, in denen die auftretenden Helden durch äußere Zeichen kenntlich gemacht sind, ist so groß, daß man ein Recht hat, diese bestimmten Typen als wesentliche und kennzeichnende Bestandteile der Gilgameš-Kampfszene aufzufassen. Die Bezeichnung dieser Typen als „Gilgameš" und „Engidu" ist noch immer nicht völlig gesichert. Wir besitzen noch keine Darstellung, die durch eine Aufschrift unmittelbar beglaubigt ist. Und wir besitzen keine einzige Stelle in der ganzen babylonisch-assyrischen Literatur, die irgendeine körperliche Besonderheit, die auf den Darstellungen zutage tritt, unmißverständlich auf Gilgameš oder Engidu bezieht. Auch die Taten, die auf den Darstellungen von den beiden Helden gesondert ausgeführt werden, finden in der Literatur nirgends eine Erwähnung. Lediglich der Kampf mit Löwe und Stier kann zur Not mit dem Gilgameš-Epos in Verbindung gebracht werden, wenn man einmal den Kampf gegen den Himmelsstier, den nach der 6. Tafel des Epos Gilgameš und Engidu gemeinsam mit ihren zahlreichen Mannen überwältigt haben, und dann die Erzählung Gilgameš, daß er mit Engidu Löwen getötet habe (10. Tafel), auf ihn beziehen will. Diese Beziehung trifft aber auf beide Helden zugleich zu und gestattet nicht, die Typen Gilgameš und Engidu zu scheiden.

Wenn man nun aber die Personalbeschreibungen des Epos mit den Typen der Darstellung vergleicht, so will es fast aussehen, als ob unsere Zuweisung geradezu falsch ist. Auf Gilgameš bezieht es sich, wenn die Bewohner von Erech zu den Göttern klagen: „Du hast fürwahr geschaffen den mächtigen Wildstier" (I, 70), und von ihm heißt es (I, 86), daß er „wie ein Wildstier" über die Männer gewaltig ist. Bei den Beschreibungen Engidus dagegen fehlt jede Anspielung auf eine etwaige Stiergestalt völlig. Es ist vielmehr gar kein Zweifel, daß das Epos ihn nur in rein menschlicher Gestalt und sogar bekleidet kennt (I, 86ff.). Die einzigen, für die Feststellung des Typus verwendbaren Merkmale, die angegeben werden, sind außerdem, daß sein ganzer Körper behaart ist und „daß er das Haupthaar trug wie ein Weib" (I, 86)[1]. Von

[1] Das nach Weiberart getragene Haupthaar haben nun zwar einige „Engidu"-Gestalten aus sehr alter Zeit (vgl. Abb. 164 f. und S. 71). Die aber sind als Weiber mit dem Unterkörper von Kühen dargestellt, zeigen also mit dem Engidu des Epos höchstens nur noch eine ganz entfernte Verwandtschaft.

Gilgamesch heißt es, daß er zu zwei Dritteln göttlicher Natur war, aber nicht er, sondern Engidu trägt in der Hörnerkrone[2] das Attribut der Göttlichkeit. Bei diesem Sachverhalt wäre es eigentlich geboten, die Rollen gegenüber der bisherigen Besetzung zu vertauschen, wenn man das Epos zur Erklärung der Darstellungen heranziehen will. Das halte ich heute noch für ganz unmöglich. Es bleibt heute gar nichts anderes übrig, als uns auf die Denkmäler zu beschränken und diese aus sich selber heraus zu erklären, und da mag der bisherige Sprachgebrauch beibehalten werden, der in dem Stiermenschen den Engidu und in dem lockengeschmückten Helden den Gilgamesch sieht und damit instinktiv doch wohl das Richtige getroffen hat.

Die Szenen der beiden Helden im Kampf mit zwei Tieren, die sowohl die Helden als die Tiere differenzieren, lassen keinen Zweifel, daß normalerweise Gilgamesch und der Stier auf der einen und Engidu und der Löwe auf der anderen Seite zusammen gehören. Ob das einen sachlichen, in der Überlieferung beruhenden Grund hat, scheint freilich unsicher. Denn in den Szenen, in denen *ein* Held mit nur *einem* Tier kämpft, ist es in der weitaus überwiegenden Zahl der Fälle gerade Gilgamesch, der mit dem Löwen kämpft. So mag neben einem sachlichen, oft auch ein formaler Grund, das auch in der Sprache so bedeutsame Streben nach Dissimilation, dazu geführt haben, in den gemischten Szenen dem Stiermenschen Engidu nicht den Stier, sondern den Löwen und dem rein menschlich gestalteten Gilgamesch den Stier bzw. Menschstier entgegenzustellen. Dafür spricht auch, daß in Fällen, wo Engidu nicht als Stiermensch, sondern als schlichter Held auftritt, ihm gelegentlich auch einmal ein Stier zugesellt wird, wie Abb. 194 und 169. Die Tatsache dieser Paarung ist aber unbestreitbar und wir haben ein Recht, von dieser Tatsache aus auch die nicht in der normalen Weise gekennzeichneten Helden als Gilgamesch- oder Engidu-Gestalten zu bestimmen. Von Wichtigkeit für die Zuweisung des Typus ist auch die Beobachtung, daß nicht selten ein Engidu — gelegentlich aber auch ein Gilgamesch — einen Hörnerträger, Rind, Gazelle oder Hirsch, gegen einen angreifenden Löwen in Schutz nimmt (Abb. 170, 181, 190, 207, vgl. aber Abb. 74). Man kann hier freilich nur a potiori Schlüsse ziehen und darf nie aus dem Auge verlieren, daß die selbstherrliche Über-

[2] Vgl. S. 70, Anm. 1.

tragung der Funktionen von einem Typus auf den anderen eine genaue Scheidung oft sehr erschwert oder ganz unmöglich macht.

Die Haupttypen, die sich für diese beiden Gestalten feststellen lassen, sind im folgenden kurz erörtert. Inwieweit lokale Traditionen auf die verschiedenartige Gestaltung der Typen Einfluß gehabt haben, läßt sich bei dem Mangel an zuverlässigen Provinienzangaben bei den meisten erhaltenen Siegelbildern nicht feststellen.

a. Gilgamesch.

α) Der Normaltypus ist der „dreilockige[1] Gilgamesch", der eines nackten oder nur nur einem Gürtel bekleideten Mannes, der sein von lang herabwallendem Bart umrahmtes Gesicht voll dem Beschauer zuwendet, dessen Haupt üppiges Haar schmückt, das rechts und links in je drei Locken aufgerollt ist. Dieser Typus findet sich auf zahllosen Bildern von der ältesten Zeit bis tief in das erste Jahrtausend herab. Die ältesten Beispiele sind Abb. 74, 167—170, 177, 218 (vor und um 3000), jünger sind Abb. 262 (um 2800), 280 (um 2400), 259 (um 2000), 254 (um 1400). Auch das schon unter griechischem Einfluß stehende Bild, das oben S. 20 Mitte besprochen ist, weist denselben Typus auf.

β) Diesem Typus nächst verwandt ist der nur in allerältesten Beispielen zu belegende nackte oder mit dem Gürtel bekleidete Held in Frontstellung, der das Haar in mehreren steilgestellten Locken oder Wickeln wie einen Strahlenkranz um das Haupt trägt (Abb. 62, 107, 189, 208, 212, 279).

γ) Ein weiterer Typus liegt vor in dem nackten oder mit einem Gürtel bekleideten bartlosen Helden, der das Haupthaar in zwei nach oben auseinander strebenden Zipfeln, die fast wie die Zipfel der Narrenkappe aussehen, geordnet trägt (Abb. 60, 104 vgl. mit 107, 171, 180). Wichtig für die Identifizierung dieses Typus mit Gilgamesch ist vor allem der Vergleich von Abb. 96 und Abb. 275. Auf einem unveröffentlichten Bild des Louvre, gewinnt man den Eindruck, daß es sich um steilstehende 2 Hörner handelt. Auch diese, selteneren, Beispiele kommen nur in der ältesten Zeit vor.

δ) Noch nicht vollkommen sicher aber sehr wahrscheinlich ist, daß der ausschließlich in der ältesten Zeit und immer neben dem

[1] Ich nenne ihn so a potiori. Gelegentlich, in ganz alten ebenso wie in recht jungen Beispielen, finden sich nur je zwei Locken (vgl. Abb. 79, 103, 216 und 31). Einmal, Abb. 194, ist ein zweilockiger einem dreilockigen gegenübergestellt.

dreilockigen Gilgamesch vorkommende nackte Mann in Profilstellung, dem das Haupthaar in vier oder fünf Locken nach oben aufgerollt ist[1] (Abb. 106, 162, 163, 167 f. 173, 203, 205, 216, 218) als Gilgamesch anzusprechen ist.

Wo er zusammen mit einem anderen Helden auftritt, da erscheint er als Gegenspieler eines Gilgamesch. Aber die vollkommene Symmetrie gerade dieser Gruppen, wie Abb. 162, hier sowohl in der Haupt- wie in der Nebengruppe, und 163, 205 macht es wahrscheinlich, daß beide Gestalten ebenso wie die Außenglieder in den Abb. 164—166 im Grunde identisch und nur formal differenziert sind. Dann wäre also auch der Held mit den vier bis fünf nach oben aufgerollten Locken ein Gilgamesch und dieser der in Profil dargestellte Typus β. Dafür spricht auch seine Gegenüberstellung mit dem Stiermenschen Engidu in Abb. 173, 203. Besonders lehrreich ist hierfür Abb. 205, wo er in der vollkommenen symmetrischen Menschstiergruppe Gegenspieler eines normalen Gilgameschtypus ist, während in der Löwengruppe Engidu auftritt.

Schwierigkeiten ergeben sich mir aber vorläufig noch aus dem Vergleich von Gruppen wie Abb. 167, 211, 216 und 218, sodaß ich die Erklärung dieses Typus als Gilgamesch noch nicht für völlig gesichert halten kann, so groß auch m. E. die Wahrscheinlichkeit dieser Deutung ist.

ε) Ein Vergleich der Bilder, auf denen sich die eben besprochenen Typen finden mit solchen, wo Helden ohne besondere Kennzeichen im Kampf mit Löwen, Stieren usw. stehen, lehrt ohne weiteres, daß auch der „schlichte" Held ein Gilgamesch oder ein Engidu sein kann. Feste Anhaltspunkte, welcher „schlichte" Held ein Gilgamesch, welcher ein Engidu ist, ergeben sich lediglich aus dem Zusammenhang der Darstellung. In der äußeren Gestalt tragen sie keinerlei Unterscheidungsmerkmale.

So ergibt sich ohne weiteres, daß der antithetische Gegenspieler des Gilgamesch in der Menschstiergruppe Abb. 192 oder in Abb. 191 ebenfalls ein Gilgamesch ist, wenn man damit die entsprechenden Gruppen in Abb. 193 und 195 vergleicht, ebenso wie die beiden Stierkämpfer in Abb. 196 (vgl. damit Abb. 144), 197, 200 Gilgameschе sind. Der „schlichte" Held Gilgamesch kann nackt sein,

[1] Auf diesen Typus scheint der auf Siegelbildern „hethitischer" Herkunft sich findende Held zurückzugehen, der wie in Abb. 30 sowohl als Standartenträger wie als Tierbezwinger auftritt.

oder bekleidet, barhaupt oder mit Kopfbedeckung versehen, bärtig oder bartlos. Nicht selten kommen verschiedene Typen nebeneinander auf dem gleichen Bild vor (z. B. Abb. 197). Es kann aber kein Zweifel sein, daß in diesem Zusammenhang der Stierkämpfer immer ein Gilgamesch ist.

ζ) Von den Tieren vertritt ihn der Löwe (Abb. 63—72, 236).

b. Engidu.

α) Der Normaltypus ist der Stiermensch: ein Mensch mit Menschenantlitz und Menschenoberkörper, aber dem Unterkörper eines Stieres, dessen langherabhängendem Schwanz, dessen steil aufgerichtetem Geschlechtsteil. Der Kopf trägt langherabwallenden Bartschmuck und die Hörnerkrone, das Zeichen der Göttlichkeit[1]. Der Normaltypus des Engidu ist in manchem dem des Gilgamesch angeglichen, so vor allem in der stark dekorativ wirkenden häufigen Frontstellung des Gesichtes und in dem Bartschmuck (vgl. Abb. 120, 125, 128, 142, 143 u. ö.)

β) Während beim Gilgamesch die Frontstellung überwiegt, wird sie bei Engidu häufig durch die Profilstellung ersetzt. Bei dieser Stellung kommt das wie ein langer Zopf auf dem Rücken herunterhängende Haupthaar zu voller Geltung (Abb. 133, 191, 196).

γ) Ein dritter, besonders für die älteste Zeit häufig zu belegender Typus unterscheidet sich von dem vorigen dadurch, daß er den auf den Rücken herabfallenden Haarzopf vermissen läßt und häufig mit einem Gürtel bekleidet ist. Dieser Typus findet sich besonders auf den Siegeln von Farah (Abb. 171, 183, 185, 188, 189).

Bei den drei bisher besprochenen Typen handelt es sich durchaus um einen Stiermenschen, dessen männliches Geschlecht außer jedem Zweifel steht. Das letztere ist auch der Fall

δ) wo ein „schlichter" Held die Funktion des Engidu übernimmt, wie in Abb. 193, wo der Löwenkämpfer durch einen Vergleich mit Abb. 192, 195, 196 unmittelbar als ein Engidu erwiesen wird. Wie Gilgamesch, so erscheint auch Engidu in der Gestalt des „schlichten" Helden in den mannigfachsten Varianten. Kenntlich ist er zumeist daran, daß er unmittelbar mit dem Löwen

[1] Daß die Hörner wirklich das sind und nicht ein Teil der Stiergestalt, das ergibt sich aus Abb. 111 (Assyrisch ca. 1300 v. Chr.), wo die mehrreihige Hörnerkrone sich findet, und noch einwandfreier aus der hocharchaisch-babylonischen (Abb. 216), wo die beiden in menschlicher Gestalt erscheinenden Engidugestalten die alte Hörnerkrone tragen.

beschäftigt ist, vgl. z. B. Abb. 204, 206. Aber auch die beiden bekleideten Männer mit Hörnerkrone, die in Abb. 216 mit Stier und Menschstier beschäftigt sind, müssen trotz Abb. 206 doch wohl als Vertreter von Engidugestalten aufgefaßt werden ebenso wie der nackte Held, der in Abb. 194 den Stier festhält.

Der „schlichte" Held Engidu verhält sich zu dem Stiermenschen Engidu genau so wie der einfache Stier zu dem Menschstier (s. S. 73 f.).

ε) Schwierigkeiten macht noch die Erklärung eines Typus, dessen weibliches Geschlecht außer Frage steht. Er findet sich am deutlichsten auf den uralten Bildern der Lugalanda-Siegel Abb. 164 und 165. Die Eckfiguren der großen Hauptgruppen tragen den Unterkörper eines Rindes, aber menschlichen Oberkörper, von dem nur Ohren und vielleicht die Hörner vom Rind stammen. Deutlich hervorgehoben sind der mächtige Zopf, in dem das Haupthaar über den Rücken fällt, und die weiblichen Brüste. Wo diese nicht deutlich gezeichnet sind, kann man an dem weiblichen Geschlecht des Typus zweifeln, so bei Abb. 170, 173, 181. Nicht zweifelhaft ist es aber in Abb. 162, deren engste Verwandtschaft mit Abb. 164 und 165 offenkundig ist.

Auch dieser Typus ist fast immer anscheinend bärtig dargestellt. Aber es ist kaum zu bezweifeln, daß der Bart ein tierisches und kein menschliches Element dieser Mischgestalten bildet, daß er, wie schon aus den Abb. 164 und 165 hervorgeht, nicht hindern kann, das weibliche Geschlecht der Typen anzuerkennen. Denselben Typus in einer bartlosen Variante zeigt Abb. 218, wo er dreimal in der dritten Reihe vorkommt. Auch hier schließt der Zusammenhang jeden Zweifel daran aus, daß dieser weibliche Typus als Engidu aufzufassen ist.

Bei all den sicher weiblichen Beispielen kann man nach dem ganzen Zusammenhang der Szene gar nicht anders, als auch diesen Typus als eine Engidugestalt aufzufassen. Der typische Gilgamesch steht mit Hörnerträgern in einer Sondergruppe. Der weibliche Typus ist schon durch seine unmittelbare Beziehung zu dem Löwen als Engidu wahrscheinlich gemacht.

2. Die Tiere der Gilgamesch-Kampfszenen

gehen oder stehen niemals normalerweise auf allen Vieren, sondern sie schreiten oder stehen wie menschliche Wesen ausnahmslos auf zwei Beinen. Bei dieser Anordnung spricht gewiß sehr wesentlich mit die Auf-

fassung, daß es sich bei diesen Tieren um besondere Wesen handelt die im Zusammenhang der Sage über ihre natürlichen Artgenossen hinausgewachsen und ihren menschlichen oder halbgöttlichen Gegenspielern angeglichen sind. Von dieser Auffassung aus wird die Gestalt des Menschstieres verständlich, die von dem Stiermenschen gar nicht scharf genug geschieden werden kann. Sie gibt auch die Erklärung dafür, daß so vielfach die Tiere unmittelbar in die Rolle der „Helden" hineingewachsen sind, so sehr, daß bei den gemischten Gruppen oft schwer oder gar nicht festzustellen ist, ob ein Tier als Angreifer gleichwertig neben den angreifenden Helden auftritt und daß in den Szenen, wo Tiere ohne Helden miteinander kämpfen, einzelne Tiere geradezu die Rolle des Helden direkt übernehmen können.

Zu den Tieren im einzelnen mögen hier folgende Bemerkungen genügen:

a) Löwen. Der Löwe der Gilgameschkampfszene ist durchweg männlich, mit buschiger Mähne. Den Schweif trägt er regelmäßig hoch aufgerichtet, in ornamentaler Weise gerundet. Wo er den Schweif streckt, ist zumeist Raumnot die Veranlassung. Mit Vorliebe hat er den Rachen weit geöffnet, laut brüllend oder als wollte er das ihm zunächststehende Tier oder den betreffenden Helden verschlingen (Abb. 87, 91, 142), oder aber — besonders auf älteren Bildern — er wendet den Kopf so, daß die Gesichtsfläche ganz sichtbar wird und verbeißt sich so in sein Opfer (Abb. 84, 90, 106, 162ff.) Der Löwe ist in den Szenen mit einem Helden in der Regel dem Gilgamesch, in Szenen mit mehreren Helden in der Regel dem Engidu gegenübergestellt. Ausnahmen sind nicht selten.

Wo der Löwe mit Tieren kämpft, ist er immer Angreifer, und häufig ist eine Gazelle sein Gegner, so in den meisten Szenen, wo ein Held drei Tieren gegenübersteht (s. S. 27 ff.), besonders aber in den Szenen, wo die Tiere allein, ohne Helden, kämpfen (Abb. 224, 234, 228), aber auch das Rind (Abb. 231, 235, 236) oder der Hirsch (231). Inwieweit bei diesen Tierkämpfen rein formale Spielereien oder mythologische Vorstellungen zugrunde liegen, ist noch nicht klar. Sehr wahrscheinlich ist das erstere bei Szenen wie Abb. 230. In der in die Tierfabel übertragenen elamischen Version der Gilgameschsage vertritt der Löwe den Gilgamesch (Abb. 236) ebenso wie in den babyl. Kampfbildern von Abb. 62—73.

Der Gattung nach handelt es sich bei dem Löwen der Gilgameschkampfszene zumeist um den sog. Persischen Löwen (leonina persicus), vgl. Abb. 15, 17, 74 usw. Für die Szenen, auf denen der Löwengreif vorkommt, ist der schlanke leo goojratensis bezeichnend, vgl. Abb. 16, 19, 280 ff. Aus diesem Typus, dem auch der links stehende Löwe in Abb. 287 angehört, nicht aus dem Persischen Löwen, ist die Gestalt des Löwengreifen erwachsen.

Wie neben den Stier andere Hörnerträger treten und ihn gelegentlich ersetzen können, so neben den Löwen, einige andere wilde Katzenarten, wie in Abb. 181, 203, 237, 238.

Vertreten wird der Löwe in Szenen, die möglicherweise hethitischen Einfluß zeigen, häufig vom Löwengreifen (Abb. 223), auch in seiner Eigenschaft als Standartenträger (Abb. 220).

b) Ganz vereinzelt tritt neben dem normalen Löwen ein Menschlöwe auf (Abb. 78), ein Löwe mit dem Unterkörper eines Menschen. Er ist durchaus als Tier gedacht und verhält sich zu dem normalen Löwen genau so wie der Menschstier zum normalen Stier (vgl. zu d).

c) Der Stier erscheint in den Gilgamesch-Kampfszenen in den mannigfachsten Arten:

Der typische Stier der Gilgameschkampfszene ist entweder das gewöhnliche Rind (Abb. 82, 118, 163 u. ö.) oder der Büffelstier (Abb. 15, 125 ff., 229 u. ö.). Selten findet sich ein dem Knu verwandtes bärtiges Rind, wie Abb. 43, 213, 119, 143, 185, 186 und wohl Abb. 165. Ganz vereinzelt steht der mächtige Buckelstier in der Nebenszene auf dem alten Bild von Farah Abb. 94 und das seltsame Hörnertier von Abb. 187. Ob auch die Hörnerträger von Abb. 174 dieser Klasse zugehören, läßt sich nicht entscheiden.

In Szenen mit einem Helden und einem Stier ist immer Gilgamesch der Held, und auch in denen mit mehreren Helden ist dem Stier regelmäßig Gilgamesch gegenübergestellt. Den Schwanz trägt er regelmäßig gesenkt. Immer und ausnahmslos ist der Stier Objekt einer Kampfszene. Nie erscheint er als Angreifer. In diesem Stück unterscheidet er sich grundsätzlich vom Löwen. In der Gilgamesch-Tierfabelszene Abb. 236 vertritt er Engidu.

Der Stier wird häufig vom Menschstier vertreten.

d) Der Menschstier ist ein Stier; er hat mit dem Stiermenschen, der ein Mensch ist, nicht das allergeringste zu tun. Er

verhält sich zu dem Stier der Gilgameschszenen wie der Stiermensch Engidu zu dem „schlichten" Helden Engidu, er ist nichts als eine ins Mythologische gesteigerte Erscheinungsform des Stieres. Er ist wie jener immer Objekt des Kampfes, niemals Angreifer. In der äußeren Gestalt unterscheidet er sich vom Stiermenschen Engidu nur dadurch, daß er nicht wie dieser menschliche Arme und Hände hat. Er trägt nur in vereinzelten Fällen (vgl. z. B. Abb. 150) den Kopf in Profilstellung. Fast ausnahmslos wendet er das bartgeschmückte Haupt in voller Breite dem Beschauer zu. Zumeist wird er in rein dekorativer Absicht in antithetischer Verdoppelung eingeführt. Er macht überhaupt stets und durchaus den Eindruck, daß er an der Szene nur in dekorativem Sinne beteiligt ist. Zur Erzielung ornamentaler Effekte muß er sich die merkwürdigsten Verrenkungen gefallen lassen, besonders die Kopfstellung ist fast stets eine erzwungene und widernatürliche.

d) Die übrigen Hörnerträger der Gilgameschszenen weisen wiederum eine große Zahl von Varianten auf.

Am häufigsten erscheinen Steinbock und Gazelle. Neben dem gewöhnlichen Steinbock mit den mächtigen im Halbkreis geschweiften Hörnern (Abb. 80, 81 links, 196 rechts, 232, 277 f. u. ö.) findet sich der Sinaisteinbock (Abb. 67, 121, 196 links u. ö.), bei dem die Hörner sichelförmig nach links und rechts ausbiegen, und der Oryxspiesbock (Abb. 67 links). Auch der Steinbock ist der Steigerung ins Fabelhafte nicht entgangen, Abb. 46 trägt er das Angesicht eines bärtigen Mannes und die Flügel des Genius.

Auf den ältesten Bildern sowohl von Südbabylonien (Farah, Abb. 53, 59, Telloh, Abb. 164) und dem „hethitischen" Karkemisch (Abb. 77) findet sich die Schraubenziege. Ob dieselbe auf Abb. 73 gemeint ist, oder ob der dort vorkommende Hörnerträger richtiger als Addax-Antilope anzusprechen ist, scheint sich nicht entscheiden zu lassen.

Eine Gazelle steht in Abb. 80 dem Steinbock gegenüber, und auch sonst, wie in Abb. 74, 75, mag man häufig den Hörnerträger als Gazelle ansprechen, so besonders in den Szenen wie Abb. 223, 280 ff. Eine ins Fabelhafte gesteigerte Gazelle sitzt in Abb. 25 und 158 neben der Szene.

Nicht selten findet sich das Zackelschaf, Abb. 51 rechts oben, 125 links unten.

Besonders beliebt aber ist schon in den ältesten Darstellungen der Hirsch, und zwar der Damhirsch, cervus mesopotamicus, vgl. Abb. 38, 81, 161, 163, 168, 181, 231 u. ö.

f) Neben all diesen Tieren, die unmittelbar an der Kampfhandlung beteiligt sein können, findet sich auf den Gilgameschkampfbildern noch eine größere Zahl anderer Tiere, die, abseits von der eigentlichen Kampfhandlung stehend, eine mehr oder weniger rein dekorative Aufgabe zu erfüllen haben, wie der Hund in Abb. 15, der Skorpion in Abb. 73, 77, 102, 115, 172, 174, 193, 224, eine Gans (?) in Abb. 65, 110, 115, 142, eine Eidechse in Abb. 150, 156, 163, 178, 190, 203.

Von dem Adler ist in besonderem Zusammenhang gesprochen worden, insofern er die Hauptfigur einer Triumphszene bildet (vgl. S. 62 ff.). Als Dekorations-Element erscheint er nicht selten zur Raumfüllung inmitten oder neben einer Gilgameschkampfszene, so in Abb. 58, 98, 109, 129 (hier in einer zum Strichornament verkümmerten Gestalt), 142, 148, 162, 163, 165, 167, 175, 183, 204, 213, 215, 225. Ganz rätselhaft ist das geflügelte Wesen in der Nebenszene rechts unten von Abb. 74 und rechts oben von Abb. 108, das auf einem sich lagernden Menschstier steht. Soviel scheint sicher, daß es einen Löwenkopf und nicht, wie man gemeint hat, einen Menschenkopf trägt. So mag es einstweilen mit dem löwenköpfigen Adler zusammengestellt werden, so unsicher diese Verbindung auch ist. Es gehört zweifellos auch in engsten sachlichen Zusammenhang mit dem Menschstier, vgl. Abb. 74 und 108 mit Ward 141 c.

Erwähnung verdienen in diesem Zusammenhang auch die abgeschnittenen Gazellenköpfe, die sich in gleicher Weise auf späteren hethitischen wie auf ganz alten südbabylonischen Siegelbildern finden, vgl. z. B. Abb. 185, 188, 189 aus Farah mit der hethitischen Abb. 245.

E. Das Kompositionsschema der Gilgameschkampf- und Triumphbilder.

Nach dem Kompositionsschema scheiden sich auch rein äußerlich die Bilder dieser Gruppe in Kampf- und Triumphszenen.

Für die Kampfszene ist das wichtigste äußere Merkmal, daß der Held fast immer von außen her an die Tiergruppe herantritt, während der triumphierende Held mitten unter seinen Tieren steht.

So lange es sich nur um einen Helden handelt, ist dieser Sachverhalt eigentlich selbstverständlich. Kompliziert wird das Kompositionsschema erst, wenn mehrere Helden auftreten. Im allgemeinen ist für die Anordnung der Szene das Streben nach ornamentaler Wirkung bestimmend. Als Hilfsmittel dazu dient

1. die Antithese identischer oder gleichartiger Glieder,
2. die Überschneidung.

Einander gegenübergestellt werden z. B. entweder die beiden Helden als Außenglieder und die beiden Tiere als Innenglieder (Abb. 117ff.) oder umgekehrt (Abb. 125ff.). Zur Erhöhung der Symmetrie werden dann die Außen- (Abb. 122) oder die Innenglieder (Abb. 143) oder beide vereinheitlicht, im letzten Falle eine Szene gewissermaßen im Spiegelbild wiederholt (Abb. 137ff., 142, 144, 150).

Das Mittel der Überschneidung einzelner Figuren, das für die Lugalandazeit besonders kennzeichnend ist, hat eine außerordentliche Geschlossenheit der Szene zur Folge. Diese Bilder, vgl. z. B. Abb. 162ff., wirken wie in Tierleiber übertragene Linienornamente. In dem Volk, das solche Gebilde geschaffen hat, muß das Flechtband entstanden sein. Gruppen wie Abb. 164f. wirken geradezu wie in Tierleiber aufgelöste Flechtbänder.

Die Triumphszene findet sich in den mannigfachsten Formen. Der triumphierende Held hält das oder die Tiere an den Hinterfüßen in die Höhe (Abb. 34, 51ff., 74), oder er hält die an ihn anspringenden Tiere an einem Vorderfuß fest (Abb. 44ff.), oder er preßt sie an sich (Abb. 89ff.) u. a. m. Eine charakteristische Haltung für den Triumphator ist auch die des Knieläufers (Abb. 31f., 58, 59, 78, 96.) Nicht selten tritt der siegreiche Held dem überwundenen Tier auf den Nacken oder den Kopf, während er das Tier an den Hinterfüßen in die Höhe reißt (Abb. 27ff.)

Es ist wohl die Regel, daß das Gilgameš-Kampfbild eine in sich abgeschlossene Szene darstellt. Nicht selten wird diese Tatsache noch besonders deutlich dadurch, daß der Abschluß der Szene durch Trennungsmarken eigens hervorgehoben wird. Am häufigsten geschieht das dadurch, daß die Szene zwischen zwei Bäume gestellt wird, wie in Abb. 24, 43, 71, 88, 130, 226, 230, 231. In assyrischen Bildern wird der natürliche Baum dabei durch den stilisierten „Lebensbaum", über dem gern die geflügelte Sonnenscheibe schwebt, ersetzt (Abb. 46). An Stelle des Baumes steht in den ältesten Bildern gelegentlich ein mächtiges Dolchmesser als Trennungsmarke, und zwar in den Bildern aus dem südbabylonischen Farah (Abb. 53), ebenso wie in einem aus

dem „hethitischen" Sendschirli (Abb. 68). In der gleichen Eigenschaft wird ein geometrisches Gebilde verwendet, das man fälschlich als das Sinnzeichen des Sonnengottes aufgefaßt hat, ein Stern auf einem langen, oft in der Mitte durch zwei Striche gekreuzten Schaft, der in eine Lanzenspitze ausläuft (Abb. 80, 92, 93, 150, 227). In Abb. 23, 63, 115, 148, 224 a scheinen Götterzymbole demselben Zweck zu dienen. Baum und Symbol wechseln in den aufs engste verwandten Darstellungen von Abb. 144 und 230. In Abb. 224 schiebt sich ein langgestreckter Skorpion zwischen die Szene und ihre Wiederholung. Sehr häufig wurden Inschriften (Abb. 106, 118 u. ö.) in dieser Weise verwendet. Diese Trennungsmarken dienen dem Bestreben des Künstlers, die Szene als geschlossene Einheit zusammenzuhalten, wenn sie bei der Abrollung der Walze Gefahr läuft, zum endlos fortlaufenden Fries zu werden.

Es gibt aber eine ganze Reihe Beispiele dafür, daß das *Gilgameschkampfbild als fortlaufender Fries* gedacht war, besonders in der ältesten Zeit. Das klassische Beispiel dafür ist die Triumphszene Abb. 58, wo der Wappenadler die Verbindung zwischen je zwei aufeinander folgenden Einzelgruppen herstellt. Die Geschlossenheit der Szene geht dadurch verloren. Die Hauptgruppe wird neben dem Adler zu einem Motiv eines ewig fortlaufenden Frieses, das Ganze zu einem rein ornamentalen Gebilde.

Weniger augenfällig kommt diese Tendenz bei den Kampfszenen zum Ausdruck, doch läßt sie sich auch hier nachweisen. Abb. 173 z. B. kommt erst dann zur vollen Geltung, wenn man in ihr die Szene als Glied einer in ewigen Wiederholungen ablaufenden Kette auffaßt. Während z. B. bei Abb. 164 und 165 die Außenglieder sich gewaltsam umwenden, um die Szene zu schließen, sind in Abb. 173 beide Außenglieder von der Szene weggewendet und nehmen dadurch die Beziehung zur folgenden Gruppe auf. Die sich zunächst stehenden Außenglieder der beiden Gruppen sind auf einander abgestimmt und entsprechen einander aufs genaueste in der Haltung wie in den Maßen.

Andere Beispiele wollen weder als geschlossene Szenen in der Fläche, noch als Glieder eines fortlaufenden Frieses, sondern als Bandreliefs gewürdigt werden, deren *Darstellungen sich im geschlossenen Kreislauf* vollenden, wie Abb. 231 und 233. Diese Bilder können in ihrer beabsichtigten Wirkung nur an der Originalrolle abgelesen werden. Bei der Übertragung in die ebene Fläche verlieren sie ganz den inneren Zusammenhang.

Bei weitem nicht alle Gilgameschbilder entsprechen genau diesen strengen Gesetzen im formalen Aufbau. In alter wie jüngerer Zeit kommen schwere Verstöße dagegen vor, vgl. z. B. Abb. 80, 188 u. a.

Bei den Gilgameschbildern beliebt ist die *Anordnung in mehreren Reihen*. Das markanteste Beispiel der Wiederholung inhaltlich verwandter Szenen in zwei Reihen ist Abb. 62. In Abb. 108 und 214 ergänzen die Darstellungen der oberen Reihe die der Hauptszene, während in Abb. 92 die obere Reihe durch eine in keinerlei inneren Zusammenhang mit der Gilgameschszene stehende Anbetungsszene ausgefüllt ist. Das berühmte Siegel der Barnamtara (Abb. 218) bietet gar in 3 Reihen Gilgameschszenen, von denen die mittlere, ohne Beziehung zum Tierkampf, die Gestalt des Helden und einen Baum in spielerischer Wiederholung rein ornamental verwendet.

Häufiger noch als die Teilung des ganzen Siegelbildes in mehrere Bänder ist die Einfügung von *Nebenszenen* kleineren Ausmaßes

neben den Hauptszenen. Solche Nebenszenen sind selbständige kleine Gilgameschszenen (Abb. 51, 171, 225, 234, 74, 84, 79, 90, 106, 162—165, 94, 211, 215, 238), einzelne Tiere (Abb. 117, 120, 122, 125, 129, 173, 186), einzelne Personen (Abb. 82, 167, 169, 172, 192). Angeordnet können diese Nebenszenen sein entweder zu 2 Reihen (51, 171 u. ö.), unterhalb einer Inschrift (74, 79 u. ö.) bzw. unter dem für eine Inschrift freigelassenen Raum (84, 173 u. ö.), unter einem Wappenadler (82, 162 u. ö.), unter einem Stern (172).

Zur Füllung der Szene werden auch scheinbar ganz sinnlos und jedenfalls aus keinem anderen Grund, als aus der Scheu vor leerem Raum, allerlei Gebilde eingefügt, so der Wappenadler (Abb. 58, 165, 183, 213), ein Baum (Abb. 82, 156, 204), Ornamente (Abb. 38, 84, 236), der Kopf des Gilgamesch (Abb. 27), allerhand kleines Getier (Abb. 181, 185, 188, 189, 196, 208), Gazellenköpfe (Abb. 185, 188, 189), Waffen (Abb. 177, 189) u. a. m.

In diesem Zusammenhang mag nochmals hingewiesen werden auf die abweichende Anordnung der kämpfenden Tiere in den Abb. 38 und 161 einerseits und den Abb. 131 und 235 andererseits. In den ersten ist es die Unbeholfenheit des primitiven Künstlers, dem es nicht gelingt, seine Tiere so auf die Hinterbeine zu stellen, daß sie stehen können, die ein von dem übrigen Schema der Darstellung völlig abweichendes Bild ergibt. In der anderen ist es ein bewußt angewandtes Prinzip der Raumfüllung durch Umkehrung der Gegenspieler, das aus ornamentalen Gründen hier wie in reinen Ornamentbildern (vgl. Abb. 560) zur Anwendung kommt.

Es entspricht dem Charakter der Gilgameschkampfszenen als eines freien Spiels der Künstlerlaune mit dem beherrschenden Zug zum Ornamentalen, daß hier, im Gegensatz zu allen übrigen Szenenbildern der Siegelrollen, dieselben Gesetze[1] zum Durchbruch kommen, wie bei den reinen Ornamentsiegelbildern.

F. Der Sinn des Gilgameschkampfbildes.

Wenn man den Sinn der Gilgameschkampfszenen erfassen will, muß man zweifellos zunächst einmal von der Gilgameschsage in ihrer literarischen Gestalt vollständig absehen. Schon die Tatsache, daß diese Bilder in den ältesten Zeiten der vorderasiatischen Geschichte über den ganzen vorderen Orient hin verbreitet sind, in Elam sich ebenso finden wie in Kleinasien, in Ägypten ebenso wie im nördlichsten Syrien und in Babylonien, die Tatsache ferner, daß sie schon in der ältesten Zeit mit allem stofflichen Inhalt in der souveränsten Weise umspringen und mehr oder weniger zum willkürlichen Spiel mit Formen werden, diese Tatsachen müssen davor warnen, den Sinn der Bilder unmittelbar aus einer zufällig erhaltenen literarischen Überlieferung des gleichen Stoffkreises abzuleiten. Daß Zusammenhänge und Zusammenklänge zwischen

[1] Ausführlich habe ich darüber in der Festschrift für Wilhelm v. Bode (Jahrb. der K. Pr. Kunstsammlungen 1916) gehandelt.

bildlichen und literarischen Überlieferungen der Gilgameschsage bestehen, ist nicht zweifelhaft. Aber man kann nicht die eine aus der andern ableiten, sondern muß annehmen, daß sie beide freie Abkömmlinge einer Ursage sind, die sich ihren Sondergesetzen entsprechend völlig selbständig entwickelt, aber doch immer wieder gegenseitig beeinflußt haben. Diese Ursage, die wir nach den bildlichen Zeugnissen am Ausgang des 4. Jahrtausends über den ganzen alten Orient einschließlich Ägyptens hin verbreitet sehen, hat natürlich an allen Orten im Lauf der Jahrhunderte lokale Züge angenommen, sie hat sich vor allem in Assyrien anders entwickelt als in Babylonien, im Hethiterland anders als in Elam, und im gleichen Lande haben sich im Lauf dreier Jahrtausende bei aller Kontinuität in den Grundtypen doch die Darstellungsmittel geändert, sind dabei der Entwicklung der Gesamtkultur des Landes gefolgt. Daß die bildnerische Entwicklung zu so ungeheuerer Mannigfaltigkeit geführt hat, ist kein Wunder, ist vielmehr bei der Wiederholung eines Stoffes durch zahllose Künstler innerhalb dreier Jahrtausende nur selbstverständlich. Von der literarischen Entwicklung wissen wir nicht annähernd so viel als von der bildnerischen, aber die versprengten Reste der Gilgameschsage, die wir neben dem großen Epos aus der Bibliothek Assurbanipals besitzen, Bruchstücke zweier kleinasiatischer Versionen aus dem 13. Jahrh., und einer babylonischen aus der Hammurabizeit, zeigen zur Genüge, daß auch die literarische Überlieferung sich dem Stoff der Ursage gegenüber sehr frei und unabhängig entwickelt haben muß.

Welches ist nun die Ursage, die in gleicher Weise hinter den Gilgameschbildern wie den Gilgameschsagen steht? Man kann darüber kaum mehr mit zwingender Sicherheit aussagen, als daß sie die Idee des Kampfes als eine der eindringlichsten Grundtatsachen aller menschlichen Erfahrung zum Inhalt gehabt haben muß. Das ist das eine Grundmotiv, das durch alle diese Bilder ebenso hindurchgeht wie durch die literarische Sage. Jeder Versuch, diesen allgemeinsten Grundgedanken enger zu fassen, muß zu mehr oder weniger wahrscheinlichen Kombinationen führen. Zwei Möglichkeiten aber werden von der Überlieferung selbst an die Hand gegeben: 1. die kosmische und 2. die astrale Auffassung des Kampfes.

Für beide gibt es Anhaltspunkte, und es wird der Wahrheit am nächsten kommen, wenn wir ein Nebeneinander beider Auffassungen vermuten. Für die kosmische Auffassung spricht vor allem die Literatur. Die Weltentstehung vollzieht sich für den

Orientalen als Kampf zwischen Göttern und urweltlichen Gewalten, die für ihn die Gestalten von Tieren annehmen. So mag der Tierbezwinger im letzten Sinn der mit dem Chaos kämpfende und über es triumphierende Weltenschöpfer sein.

Andererseits aber haben wir sichere Anzeichen dafür, daß die Gilgameschkampfszene auch im astralen Sinne verstanden worden ist. Aus den unten S. 95 ff. besprochenen Götterkampfbildern ergibt sich zwingend, daß dort im Kampf des jungen Tages gegen den Mond, den Herrn der Nacht, der Mond gelegentlich durch die Engidu-Gestalt vertreten ist (vgl. S. 100). Ist Engidu der Mond, dann kann der ihm gegenüberstehende Gilgamesch nur die Sonne sein, und dafür sind in der Tat aus der bildlichen und literarischen Überlieferung längst sichere Beweise beigebracht worden [1].

Sind Gilgamesch und Engidu — für eine Reihe von Fällen — Sonne und Mond, dann sind die von ihnen bekämpften Tiere die Vertreter der den großen Gestirnen feindlichen Gewalten. Dem Sinne nach können die Kampfszenen dann natürlich ebenso vieldeutig sein, wie die Idee des Kampfes zwischen Licht und Finsternis, zwischen Tag und Nacht, eine Fülle von poetischen Vorstellungen und phantastischen Bildern auslösen kann. Vielleicht läßt sich aber doch, von dieser Voraussetzung ausgehend, das Grundthema der Gilgameschkampfszenen nachweisen, im Verhältnis zu dem Abweichungen als Variationen und Entartungen gewertet und verständlich gemacht werden können.

Im Verlauf der nach rein formalen Gesichtspunkten geführten Untersuchung hat sich uns die viergliedrige Szene, wo Gilgamesch mit dem Stier, Engidu mit dem Löwen kämpft, als die „klassische" Szene des Gilgameschkampfes ergeben. Wir haben weiter gesehen, daß diese Gruppierung die normale ist, daß dem Gilgamesch als Kampfgegner der Stier, dem Engidu der Löwe normalerweise zugehört. Die aus formalen Gründen als typisch und normal erschlossene Szene wird nun wohl auch für die Frage nach dem Sinne der Darstellung in erster Linie herangezogen werden müssen. Nun wissen wir, daß Gilgamesch die Sonne und Engidu der Mond ist. Wir wissen aber auch, daß der Löwe der bildliche Repräsentant der Sonne, und der Stier der des Mondes ist. So ergibt sich für die klassische Gilgameschkampfgruppe (Abb. 117 ff.) folgende Erklärung: Die Sonne Gilgamesch im Kampf mit dem Stier, dem Mond, dem Herrscher der Nacht neben dem Mond Engidu im Kampf mit dem Löwen, der Sonne als dem Herrn des Tages. Haben wir aus

[1] Auch außerhalb Vorderasiens und in der späteren Zeit hat die Gestalt des Gilgamesch als des Sonnenheros die mythologische Vorstellung beeinflußt. Sowohl die Gorgo, das für das menschliche Auge unerträgliche Sonnenantlitz, und der Sonnenheros Mithra knüpfen unmittelbar an Züge der bildlichen Überlieferung der Gilgamesch-Gestalt an.

dem Grundschema das Hauptthema der Gilgameschkampfszenen richtig abgelesen, so ist damit noch nicht gesagt, daß wir damit den Schlüssel für alle Szenen dieser Art gefunden haben. In zahllosen Fällen wird es wohl möglich sein, abweichende Szenen als Vereinfachungen oder Erweiterungen, Verkürzungen oder Wucherungen zu erklären; in den Gesetzen die Symmetrie, die in der Kunst eine ähnliche Rolle spielen, wie die der Assimilation und Dissimilation in der Sprache, wird man nicht selten eine hinreichende Rechtfertigung für Abweichungen finden können. Viele Fälle freilich werden sich als Variationen zu diesem Thema nicht erweisen lassen. Der spielerische Trieb, der sich des Themas bemächtigt hat, ist zu selbstherrlich gewesen, als daß er auch nur den Zusammenhang mit der Grundidee in allen Fällen respektiert hätte.

II. Der Löwengreif.

a) Der Kampf mit dem Löwengreifen in altbabylonischen Darstellungen.

Unter den oben besprochenen Kampfbildern aus dem Kreis der Gilgamesch-Sagen fanden sich mehrere, die sich durch das Auftreten des Löwengreifen und andere Besonderheiten von den üblichen Szenen deutlich unterschieden (vgl. die Abb. 26, 35, 42, 56, 66, 110, 113, 114, 116, 201, 209, 255). Ihre sachlichen und formalen Zusammenhänge mit den sicheren Gilgamesch-Szenen sind so offenkundig, daß es notwendig war, einzelne Beispiele in die Gesamtdarstellung der Gilgamesch-Kampfbilder einzugliedern. Die Besonderheiten dieser Szenen sind aber andererseits doch wieder so hervorstechend, daß die ganze Gruppe auch eine eigene Behandlung erfordert.

Über die sachliche Bedeutung dieser Szenen sind wir noch heute ganz im Unklaren. Eine Erklärung aus der literarischen Überlieferung ist noch immer sehr unsicher und hat in keinem Fall mehr Wert als den eines Versuchs. Die wichtigste Voraussetzung für das Verständnis auch dieser Szene ist eine Feststellung der wesentlichen Züge, die nur aus einer vergleichenden Gegenüberstellung der wichtigsten Abarten der erhaltenen Darstellungen gewonnen werden kann.

Es ergibt sich hierbei, daß die wesentlichen und kennzeichnenden Bestandteile der Szene zwei selbständig nebeneinander stehende Kampfgruppen sind: 1. Löwengreif und nackter Mann. 2. Löwe und Gazelle (vgl. Abb. 280).

Die einzelnen Typen der beiden Gruppen tragen fast ausnahmslos ganz feststehende Züge. Der nackte Mann ist mit dem Gürtel angetan, er ist in die Knie gesunken, wendet das Gesicht von dem

Löwengreifen weg, gegen den er sich mit beiden Armen anstemmt. Der Löwengreif steht aufrecht da und nähert seinen weit geöffneten Rachen dem Kopf seines Opfers, als ob er es verschlingen wollte. Die Gazelle sitzt regelmäßig vor dem sie angreifenden Löwen, aber von ihm abgewendet. Der Oberkörper ist steif emporgerichtet, der Kopf wendet sich in scharfer Drehung nach hinten dem weit geöffneten Rachen des Löwen zu und der kommt ihm entgegen, als suche er ihn zu verschlingen.

Diese Haltung der angreifenden Tiere und ihrer Opfer ist ganz feststehend. Neben diesen beiden für die Szene wesentlichen Gruppen erscheinen häufig noch andere, besonders Gilgamesch oder Engidu im Kampf mit einem weiteren Löwen, wie in Abb. 280 (Gilgamesch) oder Ward 453 c (Engidu), oder der standartentragende Engidu (Hilprecht 56) u. a. m.

Vielfach wird die Szene durch den Hinzutritt noch eines Löwen erweitert, der dann als Helfer des Löwengreifen in dessen Kampf gegen den nackten Mann eingreift (Abb. 281). In Abb. 209 tritt der zweite Löwe als Helfer dem die Gazelle angreifenden Löwen zur Seite, und diese Gruppe wird wirkungsvoll erweitert durch den Hinzutritt zweier antithetisch angeordneter Gilgamesch-Gestalten, die die beiden Löwen bekämpfen.

Es ist nun wohl anscheinend die Regel, daß der Löwengreif den nackten Mann, der Löwe aber die Gazelle angreift. Doch werden die Rollen auch gelegentlich vertauscht (vgl. Guimet 78 und ein unv. Siegel des Louvre). Einmal (Abb. 288) ist der nackte Mann durch eine zweite Gazelle und der Löwengreif durch einen zweiten Löwen ersetzt und die ganze Gruppe antithetisch angeordnet. Diese Entwicklung ist dieselbe, die auch innerhalb der Gilgameschbilder zur Vereinheitlichung der Typen und zur ornamentalen Gliederung der Szene geführt hat (vgl. S. 39 f.).

Wie die Gilgamesch-Szene so ist auch diese Kampfszene mit dem Löwengreifen in verkürzter Form entweder selbständig verwendet worden oder Bildern ganz andersartigen Charakters, besonders Anbetungs- und Opferszenen, als Füllwerk eingegliedert worden, wie die Gruppe des Löwen mit der Gazelle, Abb. 223, oder die des Löwen und des nackten Mannes in Abb. 282. Auch einzelne Typen, wie der Löwengreif (Abb. 220) oder die Gazelle (Abb. 239) finden sich als Andeutungen der ganzen Szene zur Füllung andersartiger Siegelbilder, ganz genau wie wir es bei den einzelnen Typen der Gilgamesch-Szene haben feststellen können.

Von dieſen Verkürzungen der Szene des Kampfes mit dem Löwengreifen verdienen beſondere Aufmerkſamkeit diejenigen, die den Kampf gegen die Gazelle darſtellen, und hier wiederum die, die als Ausſchnitt aus der erweiterten Szene der Abb. 209 aufzufaſſen ſind.

Dieſe Gruppe ſcheint ihren reinſten Ausdruck in Abb. 284 gefunden zu haben. Vergleicht man nun damit die Darſtellungen von Abb. 285 und 286, ſo ergibt ſich, daß dieſe Gruppe wiederum zum Ausgangspunkt einer ganz neuen Szene mit neuem Inhalt geworden iſt. Jetzt handelt es ſich nicht mehr um die Bekämpfung einer Gazelle durch zwei Löwen, bzw. Löwen und Löwengreifen, ſondern jetzt handelt es ſich um einen Kampf eines Helden zur Befreiung einer Gazelle aus den Klauen zweier Löwen, und dieſe Auffaſſung liegt natürlich auch der Szene von Abb. 209 zugrunde, obwohl hier der eigentliche Sinn durch die aus formalen Gründen in dekorativer Abſicht erfolgte Verdoppelung der Gilgameſch-Geſtalt ganz verdunkelt worden iſt.

Die älteſte Faſſung dieſer Szene liegt in einem hocharchaiſchen Siegelbild aus Farah vor (Abb. 287). Der Typus des Löwengreifen iſt hier noch nicht entwickelt. Die beiden Löwentypen ſind aber deutlich voneinander unterſchieden. Der von der Norm abweichende, von links herankommende Löwentypus iſt in der altaſſyriſchen Abb. 294 zum Löwengreifen geworden.

Aus dem Geſagten ergibt ſich aber ohne weiteres, daß dieſe Szene inhaltlich und formal nicht getrennt werden kann von den oben S. 29 f. beſprochenen Gilgameſch-Szenen der Abb. 73 und 74, in welch letzterer wir den Triumph des Helden ſehen, der die Gazelle aus den Klauen des Löwen errettet hat.

Es kann nun kein Zweifel ſein, daß die Darſtellungen der Abb. 285—287 den urſprünglichen Sinn der Szene wiedergeben, und daraus folgt ohne weiteres, daß die Darſtellung des Kampfes gegen die Gazelle in der Löwengreif-Szene eine Verkürzung der vollſtändigen Szene iſt.

Wie haben wir nun den zweiten Beſtandteil der Hauptſzene aufzufaſſen, den Kampf des Löwengreifen gegen den nackten Mann? Es liegt am nächſten, anzunehmen, daß der nackte Mann ausgezogen war, die Gazelle aus den Klauen des Löwen und des Löwengreif zu erretten, daß im Verlauf des Kampfes der Löwengreif von der Gazelle abgelaſſen und ſich gegen den nackten Helden ge-

wendet, während der Löwe den Kampf gegen die Gazelle allein fortgesetzt hat. So sind zwei gesonderte Kampfhandlungen entstanden. Aus der Tatsache, daß in so vielen Fällen auch eine Gilgameschgestalt in die Szene eingefügt worden ist, dürfen wir wohl weiter schließen, daß dieser nackte Mann eine Gilgameschfigur ist. Daß zu manchen Darstellungen der späteren Zeit der nackte Mann neben dem Gilgamesch bestehen bleibt, braucht nicht wunder zu nehmen nach allem, was wir oben über Verdoppelungen der Typen innerhalb der Gilgameschbilder auseinandergesetzt haben.

Für das Verständnis der Gruppe bedeutungsvoll ist dann noch die Abb. 288. Hier sind in den Nebengruppen die charakteristischen Tiere dieses Stoffkreises, die Löwen und die Gazellen, ganz in der Technik der Gilgameschtierbilder angeordnet. Daß es aber gerade die Tiere der „Löwengreifkampfgruppe" sind und nicht die anderen Gilgameschszenen, zeigen in der oberen Gruppe der Abb. ohne weiteres die sitzenden Gazellen (vgl. auch Ward 451).

Wichtig ist hier vor allem die Verknüpfung mit der Szene des von dem Gott mit dem Strahlenkranz niedergeworfenen kleinen Helden, einer mythologischen Gruppe, die gelegentlich selbständig (Ward 447) oder aber verkürzt als Füllmotiv neben Anbetungsszenen vorkommt (Ward 446 ff.). Es liegt nun nahe, in dieser Szene eine Variante der Darstellung des vom Löwengreifen bezwungenen Helden zu sehen. Diese Auffassung wird durch die Darstellung in Abb. 289 wahrscheinlich, wo diese Gruppe geradezu ersetzt wird durch die dort von einem Gott niedergeworfenen Helden. Über Vermutungen kommen wir freilich, wie ja leider so außerordentlich oft, nicht hinaus. Man müßte denn annehmen, daß ein mythologischer Zusammenhang vorliegt zwischen dem Löwengreifen und dem Gott mit der vielstrahligen Waffe, der den Fuß auf den bezwungenen Feind setzt. (Vgl. auch noch S. 101.)

Wenn nun auch neben der sitzenden Gazelle der Löwengreif zunächst das kennzeichnende Element dieser Gruppe schien und daher den Ausgangspunkt und das Stichwort für die Untersuchung bildete, so hat sich im Laufe der Besprechung ergeben, daß der Typus des Löwen*greifen* durchaus nicht unlösbar mit dieser Gruppe verbunden ist, daß er vielmehr in den ältesten Bildern überhaupt noch nicht auftrat und auch später sehr oft wieder durch den schlichten Löwen ersetzt wurde.

Der Löwengreif ist ein Phantasiegebilde, das seine Entstehung dem Streben nach Differenzierung bei der Häufung wilder Tiergestalten in den Kampfszenen verdankt. Wo dieser Typus entstanden ist, wissen wir nicht. Er tritt zum ersten Mal in den Siegelbildern des Reichs von Sumer und Akkad (etwa 2700 v. Chr.) auf. Er erhält sich in Babylonien aber nur bis in die Kassitenzeit. Der späteren babylonischen Kunst ist er ganz fremd. Dagegen ist er der hethitisch-syrischen und der assyrischen Kunst bis in die späteste Zeit geläufig. Aus dieser Feststellung Schlüsse über Entstehungsland und -zeit zu ziehen, halte ich heute noch nicht für zulässig.

b) Der Kampf gegen den Löwengreifen in assyrischen Darstellungen.

Der Löwengreif ist der Gegenstand einer spezifisch assyrischen Kampfszene geworden, die unter dem Namen des „Drachenkampfes" in populären Büchern häufige Darstellung und mannigfache Ausdeutung erfahren hat.

In der Regel ist es ein göttliches Wesen, das gegen den Löwengreifen losgeht. Die erhaltenen Darstellungen sind sämtlich verhältnismäßig jung, kaum eine einzige dürfte bis ins 2. Jahrtausend v. Chr. zurückreichen. Für die meisten Bilder der Gruppe ist kennzeichnend, daß der Gott über einen bereits ausgestreckt am Boden liegenden Löwengreifen hinweg gegen das fliehende Ungeheuer, das den Kopf gegen ihn zurückwendet, anstürmt.

Ein typisches Beispiel bietet Abb. 290. Der Gott ist als solcher gekennzeichnet durch die Hörnerkrone, das das eine Bein bis über das Knie hinauf freilassende Prachtgewand und den Sternenbogen, der Löwengreif ist mit geschupptem Körper, langen Hörnern und Flügeln ausgestattet.

In Abb. 291 tritt dem mit dem Bogen bewehrten Gott ein Helfer, mit dem Blitzbündel in der Hand, zur Seite.

In Abb. 292 wird das Ungeheuer von beiden Seiten angegriffen, auf der einen von dem bogenschießenden Gott, auf der anderen von einem Gott, dessen Brust in einen Flammenkranz eingehüllt ist.

In Abb. 293 erscheint der angreifende Gott in der Gestalt eines geflügelten Skorpionmannes.

c) Der flammenspeiende Löwengreif.

In Abb. 294 ist der Löwengreif, über den der bogenschießende Gott hinwegschreitet, als flammenspeiendes Ungeheuer dargestellt.

Das führt dazu, diesen Löwengreifen und damit die ganze Szene in Verbindung zu bringen mit den häufigen Siegelbildern des Löwengreifen, der, flammenspeiend oder nicht, Götter auf seinem Rücken trägt oder auf einem Wagen hinter sich her zieht[1].

Das bekannteste Bild dieser Gruppe ist Abb. 296. Eine nackte Göttin, in jeder Hand ein Blitzbündel tragend, steht auf dem feuerspeienden Löwengreifen, der an einen Wagen gespannt ist, auf dem eine peitschenschwingende männliche Gottheit sitzt. Dieselbe Vorstellung, nur ohne den Wagen — beide Gottheiten, die männliche wie die weibliche, stehen auf Löwengreifen —, gibt Abb. 297 wieder. Abb. 298 sieht man das Ungeheuer vor einen Wagen gespannt, der von einem Manne gelenkt wird.

Es ist wohl nicht zu kühn, wenn ich annehme, daß alle diese Darstellungen des Löwengreifen als eines der Gottheit dienenden Tieres die Szene des Kampfes gegen den fliehenden Löwengreif, wie er etwa in Abb. 295 vorliegt, zur Voraussetzung haben. Der Löwengreif entspricht hier dem auf den Boden hingestreckten Tier, das der Gott im Kampf bereits überwunden hat.

Aus der Kombinierung dieser Gruppen aber ergibt sich, daß es ein Zufall ist, wenn bis jetzt Darstellungen des Kampfes gegen den Löwengreif nur aus neuassyrischer Zeit erhalten sind. Die Abbildungen 296—298 gehören sämtlich in das ausgehende 3. Jahrtausend. Daß aber jedenfalls die Gestalt des schreitenden Löwengreifen viel älter ist, lehrt ein hocharchaisches Siegelbild des Louvre, das im oberen Band den löwenköpfigen Adler zeigt, von dem zu beiden Seiten Löwengreifen sich entfernen. Die Haltung auch dieser ältesten bekannten Löwengreife ist bereits die mit nach unten gebeugtem Kopf der späteren Darstellungen. Sie scheint also zum Wesen des Typus zu gehören. Der älteste assyrische Löwengreif liegt in Abb. 294 vor. Von ihm führt eine direkte Linie zu dem auffallenden archaischen Löwentypus der Abb. 287.

Die Gestalt des Löwengreifen — flammenspeiend oder nicht — ist dann auch als begleitendes Motiv bei Götterdarstellungen verwendet worden. So bildet sie den Thronsitz einer Göttin (Abb. 299) oder in zwei voneinander wegstrebenden Exemplaren das Postament, auf dem die Göttin Istar steht (Abb. 300). Als reines Füllmotiv neben einer Gilgamesch-Szene findet es sich bei Ward 135 b.

[1] In einer späteren assyrischen Variante (Abb. 295) hängt den beiden Löwengreifen an Stelle der Feuerflammen eine mächtige Zunge zum Maul heraus.

III. Aſſyriſch-perſiſche Kampf- und Triumphbilder.

Bei den zahlreichen aſſyriſchen und perſiſchen Kampf- und Triumphſzenen unterſcheide ich die Hauptgruppen nach den Objekten des Kampfes bzw. des Triumphes. Innerhalb dieſer Hauptgruppen ergeben ſich ganz von ſelbſt Unterabteilungen nach der Verſchiedenheit der angreifenden oder triumphierenden Weſen. Streng durchgeführt iſt bei jeder Hauptgruppe die Scheidung zwiſchen Kampf- und Triumphſzenen. Mit ganz verſchwindenden Ausnahmen (vgl. z. B. Abb. 339) iſt feſtzuſtellen, daß bei den Kampfſzenen regelmäßig 1 Held und 1 „Tier", bei den Triumphſzenen aber 1 Held und 2 „Tiere" auftreten. Die Verdoppelung des „Tieres" in den Triumphſzenen iſt wiederum ein auf rein formale Rückſichten zurückzuführender Vorgang, der ganz ebenſo zu beurteilen iſt wie die Verdoppelung in der Gilgameſch-Szene (vgl. S. 76).

Der unverkennbare formale Zuſammenhang dieſer Kampf- und Triumphſzenen mit Bildern aus dem Kreis der Gilgameſch-Sage hat dazu geführt, daß eine Anzahl eigentlich hierher gehöriger Bilder bereits oben eingereiht und beſprochen worden ſind (Abb. 33—36, 37, 45—48, 54—57, 111). Auch von den Kämpfen gegen den Löwengreifen wurden oben im Zuſammenhang der Löwengreifbilder einzelne Proben bereits mitgeteilt (Abb. 290—294). Es werden aber im folgenden im Intereſſe eines abgerundeten Geſamtbildes charakteriſtiſche Darſtellungen auch von dieſen Szenen gegeben.

1. Der Held und die männliche Sphinx.

a) Kampfſzenen. Die häufigſte Darſtellung iſt die, wo der Held in Knielaufſtellung die ihm entgegentretende männliche Sphinx mit dem Bogen angreift (Abb. 301). In dieſer Gruppe iſt die Darſtellung des Helden ohne auszeichnende Merkmale die gewöhnliche. Selten iſt er geflügelt und dadurch in das Reich der halbgöttlichen Weſen, der Genien, erhoben, wie bei de Clercq 306 oder in dem in jeder Hinſicht von der Norm abweichenden Beiſpiel der Abb. 302. Daß der Held aufrecht ſteht, wie Guimet 96, iſt nicht ſelten. Bei den aus der Stadt Aſſur ſtammenden Siegelbildern findet ſich die Darſtellung des die Sphinx verfolgenden Helden bevorzugt, wie in dem ſchönen Beiſpiel von Abb. 303.

b) Triumphſzenen. Die „Tiere" ſind in dieſer Gruppe zumeiſt völlig identiſch, aus rein formalen Gründen verdoppelt und antithetiſch angeordnet. Sie ſteigen regelmäßig gegen den

Helden an, der sie beide bei einem Vorderlauf packt und sein Gesicht zumeist dem links von ihm stehenden zuwendet. Die Beispiele, in denen der Held als geflügelter Genius erscheint (Abb. 304), sind denen mit dem einfach menschlichen Helden gegenüber (Abb. 305) in der Mehrzahl.

Mit einer einzigen Ausnahme (Ward 1116) trägt der Held dieser Gruppe stets denselben wallenden Bartschmuck wie die „Tiere", die er bekämpft bzw. bezwungen hat. Diese scheinen, mit Ausnahme des Stiers von Abb. 303, stets Löwensphinxe zu sein.

2. Der Held und die weibliche Sphinx.

a) Kampfszenen. Während im Kampf gegen die männliche Sphinx der Angriff mittels des Bogens die Regel ist, bildet er im Kampf gegen die weibliche Sphinx die seltene Ausnahme (Guimet 98) gegenüber dem Angriff mittels des Krummholzes (Abb. 306). In Abb. 307 tritt der Held mit dem einen Fuß auf eine am Boden liegende weibliche Sphinx. Ähnliche Erweiterungen der einfachen Szene kennen wir aus den Kämpfen mit Löwengreifen und sie werden uns auch sonst noch begegnen in den Kämpfen mit anderen Tieren. Es ist m. E. nicht unbedingt notwendig, anzunehmen, daß hier eigentlich Kämpfe mit zwei Tieren vorliegen. Es trifft wohl besser den Geist dieser Bilderarten, wenn wir annehmen, daß in dem am Boden liegenden Tier ein Doppelgänger des zu bekämpfenden zu sehen ist. Der unausbleibliche Triumph des Helden über das von ihm angegriffene Tier ist den Ereignissen vorauseilend symbolisch dargestellt in dem am Boden liegenden Tier, dem der Held den Fuß auf den Rücken setzt.

b) Triumphszenen. Geflügelte Genien (Abb. 308) stehen hier wieder den menschlichen Helden gegenüber (Ward 1151). Neben der aufrechten Haltung des Triumphators findet sich die Knielaufstellung auf einem unveröffentlichten Siegel des Louvre. In der persischen Zeit ist in der Triumphszene über die weibliche Sphinx aus dem Helden wieder, ganz wie bei den Gilgamesch-Bildern (Abb. 34, 55), der König geworden (Abb. 309).

Soweit ich sehe, ist der Held, der der weiblichen Sphinx gegenübersteht, stets männlich, im vollen Bartschmuck dargestellt. Die weibliche Sphinx ist anscheinend immer als Löwensphinx gedacht.

3. Der Held und der Löwengreif

a) Kampfſzenen. Das älteſte Bild dieſer Gruppe (Abb. 310) ſtammt aus der Mitte des 3. Jahrtauſends. Zwei anthitetiſche Gilgameſch-Figuren ſtehen zu beiden Seiten des Löwengreifen. Die Idee des Kampfes iſt nur ſehr unvollkommen ausgedrückt. Das gleiche iſt bei Abb. 110 der Fall, wo ein Engidu und ein Gilgameſch den Löwengreifen von hinten und von vorn anpacken.

Ein außerordentlich weiter Abſtand liegt zwiſchen dieſen beiden altbabyloniſchen und den aſſyriſchen Darſtellungen des 1. Jahrtauſends, wie ſie die Abbildungen 290—294 (ſ. dazu S. 85) und 311 zeigen. Und von dieſen Bildern iſt wieder ein weiter Schritt zu der Szene von Abb. 312, die offenkundig ſtark unter weſtlichem Einfluß ſteht.

b) Triumphſzenen. Die erhaltenen Bilder gehören, ſoweit ich ſehe, ſämtlich der Perſerzeit an und der triumphierende Held iſt faſt ausnahmslos der König. Das ſchönſte Beiſpiel iſt das leider ganz fragmentariſch erhaltene von Abb. 313. Die vollkommene heraldiſche Geſtaltung des Bildes zeigen die Abb. 314, wo die geflügelte Sonnenſcheibe das Ganze krönt, oder Abb. 315, wo der Triumphator auf zwei weiblichen Sphinxen ſteht.

Eine intereſſante Variante bietet Abb. 316, wo an Stelle des Helden bzw. des Königs der ägyptiſche Gott Bes als Triumphator auftritt. Er erſcheint hier in der Rolle, die, wie oben nachgewieſen, urſprünglich dem Gilgameſch zukommt. Auch aus vielen anderen Gründen iſt es mir längſt zur Gewißheit geworden, daß der Gott Bes viele für Gilgameſch charakteriſtiſche Züge bewahrt hat.

Wichtig iſt, daß in den perſiſchen Bildern eine Abart des Löwengreifen auftritt (Abb. 313—316), bei der der Eindruck der furchterregenden Schrecklichkeit des Tieres dadurch geſteigert wird, daß ihm mächtige Hörner als weitere Waffe beigegeben werden.

Wohl das intereſſanteſte Siegelbild mit dem Löwengreifen iſt Abb. 316 a. Das Siegel iſt entwicklungsgeſchichtlich von größter Bedeutung, weil es genau datierbar iſt. Es iſt das Siegel des aſſyriſchen Königs Eriba-Adad, der von 1412 ab regiert hat. Damit ergibt ſich ein feſter Punkt für die mannigfachen Typen, die auf ihm vorkommen, für den flammenſpeienden doppelköpfigen Löwendämon, für den Löwengreifen, für die geflügelte Sonnen-

scheibe, den Lebensbaum und das Kreuzsymbol. Ein doppelköpfiger Löwendämon hält zwei Löwengreifen an je einem Hinterlauf in die Höhe. In der Nebengruppe stützen zwei Löwengreifen die geflügelte Sonnenscheibe, unter der der Lebensbaum steht, zwei Kreuzsymbole dienen als Raumfüllung. Das ganze Bild ist von schlechthin vollkommener Symmetrie. Der einköpfige Löwendämon scheint in Abb. 56 in gleicher Situation vorzukommen, wenn dort, was das Wahrscheinlichste ist, der Unterkörper zu einer menschlichen Gestalt zu ergänzen ist. Genaue Gegenbeispiele zu dem einköpfigen und doppelköpfigen Löwendämon bieten die hethitischen Orthostaten von Sendschirli und Tell Halaf.

4. Der Held und der Löwe.

a) Kampfszenen. Es ist möglich, daß hierher die oben in den Zusammenhang der Gilgamesch-Sagen gestellten Bilder von Abb. 18 und 20 gehören, wo ein nicht näher gekennzeichneter Mann mit einem einzelnen Löwen kämpft. Aus Assur stammt (Abb. 317) eine Szene ganz gleichen Inhalts. Der unmittelbare Zusammenhang all dieser Bilder mit der Gilgamesch-Sage ist zweifellos nicht zu erweisen. Gewiß ist aber, daß auch in der assyrisch-persischen Mythologie der Kampf gegen einen einzelnen Löwen eine große Rolle gespielt hat.

Überaus mannigfach ist die Gestalt des Löwenbezwingers. Ist es in Abb. 317, ebenso wie in vielen anderen Fällen, ein einfacher Mann gewesen, so ist es in Abb. 318 ein mit dem Bogen bewaffneter Fischmensch, in Abb. 319 ein geflügelter Genius mit dem Krummholz, in Abb. 320 ein Zentaur mit dem Dolchmesser, in Abb. 321 ein Skorpionmensch mit dem Bogen. In der Perserzeit ist es wieder der König, der als Löwenbezwinger gefeiert wird, vgl. Abb. 322, deren mythologischer Sinn durch die Nebenfigur des kleinen Bes deutlich wird, der einen bezwungenen Löwen auf den Schultern trägt, ganz wie wir es von Gilgamesch in Abb. 32 gesehen haben.

Von diesen offenkundig streng mythologischen Darstellungen sind die besonders in der Perserzeit häufigen rein profanen Darstellungen einer Löwenjagd streng, wenn auch nicht immer leicht, zu scheiden. (Abb. 500 ff.)

b) Triumphszenen. Auch in dieser Szene ist es schwer zu entscheiden, inwieweit sie Gilgamesch-Szenen sind oder nicht. Im Blick auf die unverkennbaren formalen Zusammenhänge wurden

einzelne Beiſpiele ſchon oben unter den Gilgameſchbildern gegeben (Abb. 34, 44, 54, 55). In Abb. 44 iſt es der ſchlichte Held, der über die beiden an ihn anſpringenden Löwen triumphiert, die er an je einem Vorderfuß feſthält. In Abb. 54 iſt ein geflügelter Genius der Held und die Löwen hält er an einem Hinterfuß in die Höhe. Dasſelbe tut in dem perſiſchen Bild 55 der König, der auf zwei männlichen Sphinxen ſteht. Den Perſerkönig im Triumph über einen einzelnen Löwen zeigt Abb. 34.

5. Der Held und der geflügelte Stier.

a) Kampfſzenen. In zahlreichen Varianten wiederholt ſich das Bild des mit dem Bogen auf den geflügelten Stier ſchießenden Helden (Abb. 323). Wundervoll iſt in ihrer Bewegtheit die leider unrichtig abgeteilte Szene des mit dem Krummholz auf den Stier losgehenden Helden, der über einen ſchon niedergeworfenen Stier hinwegſchreitet (Abb. 324). Der Held iſt zumeiſt ohne Abzeichen dargeſtellt. Selten, wie z. B. Abb. 325, erſcheint der geflügelte Genius in dieſer Kampfſzene.

b) Triumphſzenen. Auch hier iſt der Zuſammenhang mit den Gilgameſch-Bildern ſehr eng. Die Abb. 45 bietet das ſchönſte Beiſpiel dieſer Gruppe: der geflügelte Genius zwei an ihn anſpringende Flügelſtiere an den Vorderfüßen ergreifend. Auch Abb. 57 gehört hierher. Statt des geflügelten Genius erſcheint häufig der ſchlichte Held als der Triumphator, und in der Perſerzeit übernimmt auch in dieſem Zuſammenhang wieder der König dieſelbe Rolle (Abb. 326).

6. Der Held und der Stier.

a) Kampfſzenen. Der ſchlichte Held mit dem Krummholz in der einen packt mit der andern Hand den Stier bei einem Ohr (Abb. 327). Der Held als Zentaur verfolgt den flüchtigen Stier mit geſpanntem Bogen (Abb. 328). Die Beigabe von Symbolen wie Sonne, Mond und Venusſtern und der Lebensbaum nehmen in den meiſten Fällen jeden Zweifel an dem mythologiſchen Charakter der Szene. Vgl. noch Abb. 37, wo der Held als Gilgameſch gekennzeichnet iſt.

b) Triumphſzenen. Vgl. die Gilgameſch-Szenen Abb. 49 f.

Auch bei dieſen Gruppen iſt die Scheidung der reinen Gilgameſch-Bilder von den von den Gilgameſch-Szenen inhaltlich nicht beeinflußten Bildern nicht in allen Fällen möglich.

7. Der Held und die geflügelte Mensch-Gazelle bezw. -Steinbock.

Auf spätassyrischen Zylindern findet sich gelegentlich ein seltsames Fabelwesen, ein geflügelter Bock, der meist der Gazelle gleicht, aber manchmal eher wie ein Steinbock aussieht, und stets mit einem langen Bart geschmückt ist. Entsprechend dem „Menschstier" nenne ich das Wesen, bei dem der tierische Charakter unverkennbar vorherrscht, Menschgazelle, und lasse dabei offen, ob nicht hin und wieder die Bezeichnung Steinbock anstatt Gazelle die richtigere wäre.

a) Kampfszenen. Abb. 329 zeigt den Helden mit dem Dolchmesser, auf einen Steinbock mit Flügeln und bärtigem Männerantlitz losgehend.

b) Eine Triumphszene ist oben Abb. 46 wiedergegeben.

8. Der Held und die Gazelle.

a) Kampfszenen. Von den unter den Gilgamesch-Bildern besprochenen Darstellungen gehören hierher Abb. 23 und 24. Von mythologischen Gestalten ist als Held dieser Szenen bis jetzt nur der Zentaur zu belegen (Abb. 330). In der Perserzeit hat der König auch in dieser Gruppe die Rolle des Helden übernommen (Abb. 331).

b) Triumphszenen dieser Art lassen sich für Babylonien schon in hocharchaischer Zeit nachweisen (Abb. 53). Ganz ähnlich ist die Komposition des fast 3000 Jahre jüngeren persischen Siegelbildes von Abb. 332 mit dem König als Triumphator. Ein assyrisches Bild zeigt den geflügelten Genius in derselben Rolle (Abb. 333).

9. Der Held und der Vogelgreif.

In diese Gruppe gehört die größte Zahl der mythologischen Kampfbilder der assyrisch-persischen Siegelbilder. Mit Ausnahme des Zentauren und des Skorpionmannes kehren alle Varianten des Helden, die in den vorher besprochenen Gruppen begegnet sind, hier wieder, und neben dem gespannten Bogen ist auch hier das Krummholz die bevorzugteste Waffe, neben der nur noch das Beil und das Dolchmesser eine Rolle spielen.

a) Kampfszenen. Abb. 334: Der knieende Held, ein geflügelter Genius, bedroht den vor ihm stehenden Vogelgreif mit gespanntem Bogen. Technisch interessant ist die Abb. 335 (schlich-

ter Held stehend). Abb. 336: Geflügelter Genius mit Krummholz, 337: schlichter Held mit Axt. Ganz vereinzelt steht Abb. 339 da: der schlichte Held mit dem Krummholz bewaffnet steht im Kampf mit zwei (!) von beiden Seiten auf ihn losgehenden Vogelgreifen.

b) Triumphszenen finden sich in großer Zahl und in mannigfachen Varianten. Als einziges Beispiel genüge Abb. 338: Der geflügelte Genius.

10. Der Held und der Vogel.

Von den assyrischen Kampfszenen mit Vögeln scheinen nur die mit hochbeinigen Vögeln, dem Strauß und dem Storch, mythologischen Charakter zu haben, denn bei ihnen allein erscheint als Held gelegentlich der geflügelte Genius.

a) In der Kampfszene Abb. 340 greift der geflügelte Genius einen Strauß, den er am Hals packt, mit dem Krummholz an. b) Von den Triumphszenen zeigt Abb. 341 das berühmte Siegel des Königs von Urzana, den geflügelten Genius als Thriumphator über zwei Strauße, Abb. 342 den schlichten Helden als Triumphator über zwei Störche (?)

11. Der Held und das Flügelpferd.

a) Kampfszenen. Von den drei hierher gehörigen Siegelbildern des Berliner Museums gebe ich das besterhaltene in Abb. 343: Ein schlichter Held in Knielaufstellung greift das vor ihm stehende Tier mit gespanntem Bogen an. Auf einer anderen Siegelrolle ist der Held ein geflügelter Skorpionmann.

b) Eine Triumphszene, in der der Held über zwei Flügelpferde triumphiert, ist mir nicht bekannt. In Abb. 48 steht neben dem einen Flügelpferd eine weibliche Sphinx in der Triumphszene.

12. Der Held und das Pferd.

a) Kampfszenen eines Helden gegen ein Pferd sind mir nicht bekannt. Das ist aber gewiß nur Zufall. Denn wir besitzen

b) Triumphszenen, in denen, wie in Abb. 344, der Held zwei Pferde an je einem Hinterfuß in die Höhe hält.

13. Der Held und der Skorpionmensch.

a) Kampfszenen: Der knieende Held bedroht mit gespanntem Bogen den vor ihm sitzenden Skorpionmenschen (Louvre, unveröffentlicht).

b) Triumphszenen: Der schlichte Held hält zwei ihm zur Seite stehende Skorpionmenschen am Bart (?) fest (Abb. 345).

14. Der Held und der Fischmensch.

Bis jetzt ist nur eine Triumphszene bekannt (Abb. 346).

15. Der Held und die Schlange.

a) Kampfszenen. Bekannt ist die Darstellung des die Schlange mit dem Dolchmesser bekämpfenden Helden (Abb. 347), die regelmäßig auf den Kampf Marduks gegen das Urweltungeheuer Tihamat gedeutet wird. In andern Varianten ist der Held mit dem Blitzbündel bewaffnet (vgl. z. B. Abb. 348). Häufig ist an Stelle der Schlange mit dem langgestreckten Leib eine solche, die ihren Leib rollt und von vorn her durch einen Helden mit gespanntem Bogen bedroht wird (Abb. 349).

b) Triumphszenen sind aus assyrischer Zeit nicht bekannt. Dagegen gehört der Triumph über die beiden Schlangen in den Kreis der Gilgamesch-Sagen (vgl. Abb. 96, 274 und 275).

16. Der Held mit mehreren verschiedenen Tieren.

a) Kampfszenen. In den mythologischen Kampfszenen der assyrischen Siegelbilder spielen Kämpfe eines Helden gegen mehrere verschiedene Tiere eine ziemlich bedeutende Rolle, und zwar sind es dann Löwe und Gazelle, von denen die letztere gelegentlich durch den Stier vertreten werden kann, aber regelmäßig der Löwe und ein Hörnerträger, die bekämpft werden. Daß es sich dabei um mythologische Szenen handelt, ergibt sich daraus, daß der Held mitunter als geflügelter Genius auftritt, vgl. Abb. 350.

b) Die Triumphszenen dieser Gruppe sind sehr viel mannigfaltiger als die Kampfszenen. Da stehen männliche neben weiblichen Sphinxen (Abb. 351), eine weibliche Sphinx neben einem Flügelstier (Abb. 47) oder neben einem Flügelpferd (Abb. 48), neben einem Löwengreifen, neben einem Vogelgreif, einem Vogel Strauß, ein Vogel Strauß neben einer Gazelle (Abb. 352), ein Storch (?) neben einem Stier (Abb. 353), ein Vogelgreif neben einem Flügelstier oder einem Löwengreifen, eine männliche Sphinx neben einer Gazelle (Abb. 354) und andere Kombinationen mehr.

17. Zwei Helden und ein Tier.

Unter den Gilgamesch-Szenen ist oben (Abb. 116) ein assyrisches Siegelbild eingereiht worden, auf dem zwei schlichte Helden

einen Löwengreifen an den Hinterfüßen triumphierend in die Höhe halten.

Von besonderem Interesse ist Abb. 354 a, das als Siegel des assyrischen Königs Assuruballit, des Sohnes des Eriba-Adad (1405—1385), genau datierbar ist. Zwei vogelköpfige Dämonen halten ein nicht mehr bestimmbares Tier an den Hinterläufen in die Höhe. Die Symmetrie des Bildes ist schlechthin vollkommen, die Dämonen sind völlig identisch, der eine das Spiegelbild des anderen. Die Symmetrie ist so weit getrieben, daß ihr zu Liebe dem überwundenen Tier zu den beiden Hinterläufen auch zwei Genitalien zugeteilt sind, damit jeder der Dämonen eines mit der Hand packen kann.

18. Mythologische Tierkampfszenen ohne Helden.

Wie in den Gilgamesch-Szenen die Tiere ohne die Helden ihre Kämpfe durchfechten, so auch in den mythologischen Kampfbildern der assyrischen Siegelrollen. Auf einem unveröffentlichten Siegelbild des Louvre verfolgt der Löwengreif einen Vogelgreif, in Abb. 355 der Vogelgreif eine Gazelle, in Abb. 356 der Löwe den Stier, in Abb. 357 der Löwe den Hirsch.

IV. Die Kämpfe des Sonnengottes.

Eine große Zahl von altbabylonischen Siegelbildern zeigen vielgliedrige Darstellungen von untereinander kämpfenden Gottheiten. Man hat viel über den Sinn dieser Szenen nachgedacht. Es ist aber nur die eine Tatsache klar geworden, daß es sich um Kämpfe des Sonnengottes handeln müsse. Das Verständnis der Szenen im einzelnen ist völlig dunkel geblieben.

Notwendig ist vor allem, einmal durch den Vergleich aller zugänglichen Darstellungen untereinander das Wesentliche und das Zufällige in ihnen voneinander zu scheiden. Erst wenn das gelungen ist, kann man daran denken, eine Erklärung der einzelnen Züge zu versuchen.

1. In der einen Gruppe dieser Bilder ist die Hauptfigur der Gott, der auf einem Berge sitzend von dem von Flammen umloderten Gott mit einer Keule anscheinend angegriffen wird. In Abb. 358 z. B. ist es ganz zweifellos, daß alle anderen Figuren lediglich Nebenrollen verkörpern: zwei Götterboten folgen einer zweiten in Flammen gehüllten Gestalt, die den angreifenden Gott offenbar

unterstützen soll. Ganz ähnlich ist Bibl. Nat. 70 und de Clerq I 176 aufzufassen. In Ward 136 bildet der Angriff gegen den auf dem Berg sitzenden Gott die Nebenszene neben einer Opferszene.

In Abb. 359 sehen wir wieder den Gott auf dem Berg sitzen. Der flammenumloderte Gott geht auf ihn mit der Keule zu, ein anderer Gott tritt von hinten her mit der Keule an ihn heran. Eine Vereinfachung der Szene zeigt die sonst der Abb. 359 ganz entsprechende Abb. 360 durch Weglassen des zweiten Angreifers. Abb. 360 beweist auch, daß die lodernden Flammen keineswegs ein unbedingt nötiges Kennzeichen weder des Angegriffenen noch des Angreifers sind. In beiden Darstellungen findet sich eine zweite Gruppe, wo ein knieender Gott von einem anderen Gott ebenfalls mit einer Keule angegriffen wird.

Wichtig für das Verständnis der Szene sind zwei kostbare Siegelrollen des Louvre. Auf der einen (Abb. 361) sehen wir wieder den nackten Gott auf dem Berg von dem einen nackten Gott bedrängt, der anscheinend einen Feuerbrand in der Hand trägt. Der Berg selber steht in Flammen, hinter ihm kniet eine kleine Gestalt mit einem Stab in der Hand. Was sie tut, ist unklar. In einer zweiten Gruppe dieses Bildes sieht man einen Berg, aus dessen beiden Gipfeln zwei Gestalten herauswachsen, ein Engidu und ein bekleideter Gott, aus dessen Schultern Strahlen herauswachsen. Der Gott hat den Engidu am Schwanz und an den Hörnern gepackt. Zwischen beiden Gruppen steht die Göttin Istar, der Strahlen aus den Schultern wachsen. In der herabhängenden rechten Hand trägt sie einen großen Ring.

Auf der zweiten, unveröffentlichten, Siegelrolle erscheint wieder Engidu, von einem — nackten — Gott an Schwanz und Hörnern gepackt. Diese Gruppe ist hier neben dieselbe Kampfgruppe gestellt, die als Nebengruppe auch in Abb. 359 auftritt: ein ins Knie gesunkener nackter Gott wird von einem nackten Gott bedrängt, der ihn auf die Hörnerkrone drückt und mit einem Stab bedroht. Die beiden Gruppen stehen hier neben einer Anbetungsszene vor einer thronenden Göttin.

Vergleichen wir die beiden eben geschilderten Szenen miteinander, so entsprechen sich von den je drei Gruppen zunächst genau und unmittelbar nur die Engidugruppen. Von dieser unzweifelhaften Gleichung ausgehend dürfen wir wohl auch den Schluß wagen, daß die Gruppe des Angriffs auf den knienden Gott in

der einen, die des Angriffs auf den auf dem Berge sitzenden Gott der andern Szene vertreten kann[1], ohne freilich deswegen sachlich mit ihr identisch zu sein.

Wir haben nun in der Tat eine ganze Reihe von Bildern, in denen der Angriff auf den ins Knie gesunkenen Gott die Hauptszene darstellt (vgl. z. B. Abb. 362).

Eine dritte Darstellung, bei der die Gestalt des Engidu in diesen Kreis tritt, bietet neue Varianten. In Abb. 363[2] wird Engidu von dem nackten, flammenumloderten Gott mit dem Dolchmesser angegriffen. Daneben steht eine Gruppe, in der der nackte Gott einem mit der Federkrone geschmückten nackten Manne den Kopf am Bart in die Höhe reißt. Diese Art des Angriffs ist für eine große Zahl der Götterkampfszenen außerordentlich charakteristisch. Sie wird außer bei dem stehenden Gott (Abb. 364) auch angewendet sowohl bei dem ins Knie gesunkenen (vgl. Ward 138 c), wie bei dem auf dem Berg sitzenden Gott (Abb. 365).

Der Angriff gegen den stehenden Gott kann nun ebenfalls die Hauptszene der ganzen Darstellung bilden. Das zeigt Abb. 364. Der angreifende Gott, hier bekleidet, reißt seinem Opfer den Kopf beim Bart in die Höhe und stößt ihm das Dolchmesser in den Hals, ein daneben stehender nackter Gott scheint das Opfer festzuhalten. Ein göttliches Ungeheuer mit Löwenrachen und Löwenpranken an den menschlichen Armen wird von einem zweiten nackten Gott, der wie der erste angreifende Gott von Flammen umlodert ist, angegriffen.

Wie bei dem auf dem Berge sitzenden und dem ins Knie gesunkenen Gott können wir auch bei dem stehenden feststellen, daß die gegen ihn gerichtete Kampfszene sich gelegentlich auch als Nebenszene neben Anbetungsszenen findet (Ward 138 a, c u. ö.).

Ein enger Zusammenhang besteht zwischen der Götterkampfszene und den viel besprochenen, aber noch immer nicht befriedigend erklärten Bildern der Göttin in der „Höhle" (Abb. 370 und 371). Den Schlüssel für das Verständnis der beiden Bilder und den Nachweis für ihre Zusammengehörigkeit mit der Gruppe der Götterkampfbilder liefert die Abb. 372.

[1] Ganz ähnlich ist die Darstellung Ward 139 b, nur daß hier die Anbetungsszene fehlt.

[2] Falsch abgeschnitten, die Szene beginnt rechts von dem Zweig.

Es ist unmöglich, den Zusammenhang der Nebenszene neben der Adorationsszene in Abb. 372 mit der ersten Gruppe der Abb. 359 f. zu verkennen[1], trotz des grundsätzlichen Unterschiedes, daß in Abb. 372 der ins Knie gesunkene Gott offenbar nicht angegriffen wird. Noch deutlicher ist der Zusammenhang mit Abb. 362, wo der Gedanke des Angriffs ebensowenig zum Ausdruck kommt. Aber hier wie dort ist die eigentümlich geformte Keule für den angreifenden Gott kennzeichnend. Es ist mir nicht zweifelhaft, daß auch die Nebenszene von Abb. 372 in den Vorstellungskreis der Götterkampfbilder hineingehört.

Dieselbe Keule findet sich nun in der Hand des männlichen Gottes, der Abb. 370 in der „Höhle" vor der Göttin anscheinend aus der Tiefe der Erde herauskommt.

In dieser Darstellung ist eigentlich alles rätselhaft. Von dem Gott ist nur der Oberkörper sichtbar. Da Raum genug war, ihn in ganzer Gestalt darzustellen, muß die Beschränkung der Darstellung auf den Oberkörper absichtlich sein. Ich finde keine andere Erklärung als die, daß er aus der Tiefe der Erde hervorkommend dargestellt werden soll. Was die Göttin dabei zu tun hat, ist ganz dunkel. Ebenso merkwürdig ist der Rahmen, in den die beiden Figuren gestellt sind: Es sieht zunächst so aus, als ob er von einem gewaltsam umgebogenen Baum gebildet wird. Ich glaube, daß der Künstler die Absicht hatte, das Innere einer Höhle in einem mit Bäumen bestandenen Berg darzustellen. In diese Höhle sucht nun offenbar ein Gott von außen her gewaltsam sich Eintritt zu verschaffen. Mit einer Axt haut er die Bäume ab. Wer dieser Gott ist, wird deutlich in Abb. 371. Da ist er ganz wie der Sonnengott in den Götterkampfszenen in lodernde Flammen eingehüllt. In der „Höhle" von Abb. 371 sitzt eine Gottheit, bei der man zweifelhaft sein kann, ob sie männlich oder weiblich ist. Hinter der Höhle steht ein Adorant, die ganze „Höhlen"szene ist demnach hier Gegenstand der Anbetung.

Einen entscheidenden Schritt weiter führt Abb. 373: der nackte, von Flammen umloderte Sonnengott sitzt auf dem Berge in seiner Behausung, deren Türen von zwei dienenden Gottheiten weit geöffnet worden sind. Der Sonnengott hat dieselbe Keule in der Hand, die in der Götterkampfszene eine so große Rolle spielt, eine

[1] Eine Variante der Nebenszene findet sich auch Ward 136 neben der Anbetungsszene.

zweiten Keule derſelben Art ſteht im leeren Raum neben dem Sonnengott. Der Zuſammenhang dieſer Gruppe mit den Bildern von dem über den Bergen aus den Toren ſeiner Behauſung heraufſteigenden Sonnengott (vgl. Abb. 377 ff.) iſt ohne weiteres klar.

Aus dieſem Zuſammenhang ergibt ſich zunächſt mit aller Sicherheit, daß die nackte Gottheit auf dem Berge in Abb. 358 und 359 der Sonnengott iſt, und zwar iſt es der Sonnengott, der vor Tagesanbruch, vor dem Antritt ſeines täglichen Laufes, in der Unterwelt thront. In Abb. 358 erſcheint eine Abordnung vor dem Sonnengott, geführt von einem in Flammen gehüllten Lichtgott und einem Lichtdämon, den Sonnengott abzuholen. Die beiden Götterboten bringen das Keulenſzepter und den Schlüſſel zum Weltentor, der Lichtgott überreicht ihm das Keulenſzepter, zum Zeichen, daß er die Herrſchaft über die Welt antreten ſoll.

Macht die Szene in Abb. 358 einen durchaus friedlichen Eindruck, als handele es ſich etwa um eine Belehnung, ſo erweckt die entſprechende Gruppe in Abb. 359 vielmehr die Vorſtellung einer gewaltſamen Maßnahme ſeitens des Lichtgottes und ſeines Helfers, und dieſer Eindruck verſtärkt ſich bei Darſtellungen, bei denen der auf dem Berge ſitzende Sonnengott ſehr unſanft am Bart geriſſen und mit dem Dolchmeſſer bedroht wird (de Clerq I, 176). Welche Nüance des Mythus hier hereinſpielt, läßt ſich nicht ſagen, wenn man nicht annehmen will, daß der ſchlafende Sonnengott gewaltſam geweckt werden ſoll.

Wie iſt nun die Nebengruppe in Abb. 359 und 360, die Bedrängung des knieenden Gottes, aufzufaſſen? Den Schlüſſel liefert Abb. 362. Hier iſt der knieende Gott durch die über ihm ſchwebende Mondſichel als Mondgott und der ihn angreifende Gott durch den hinter ihm ſtehenden Sirruſch, den berühmten „Drachen von Babel“, als der Gott der Frühſonne, Marduk, völlig klar und eindeutig bezeichnet. Die Szene erklärt ſich dann als eine Darſtellung des Kampfes der Frühſonne gegen den Mond.

So iſt die Zuſammenſtellung der beiden Gruppen auf einem Bild aufzufaſſen als eine Schilderung der Vorgänge beim Sonnenaufgang in zwei Szenen, der Überwindung des Mondes und der Inthroniſierung der Sonne. Eine ganz eigenartige Faſſung desſelben Themas bietet Abb. 374: Vor dem aus den Bergen aufſteigenden Sonnengott ſtirbt der Mond dahin.

In einer ganzen Reihe von Siegelbildern erſcheint Engidu als das eine der von einem Lichtgott bedrängten göttlichen Weſen

und Abb. 361 wie das oben besprochene unveröffentlichte Siegelbild des Louvre lassen gar keinen Zweifel übrig, daß Engidu in diesem Zusammenhange die Stelle des Mondgottes vertritt. Ist das richtig, dann ist auch der in der Nebenszene von Abb. 145 vom Lichtgott angegriffene Engidu der Vertreter des Nachtgestirns. In einer anderen Variante, Cugnin 14, scheint Engidu seinerseits wiederum auch in dieser Szene, wie in den Gilgamesch-Kampfbildern so oft, direkt vom Stier vertreten zu werden.

Ein Vergleich von Abb. 363 und 361 mit 365 u. a. legt dann nahe, anzunehmen, daß auch in dem stehenden Gott, der am Bart gerissen und mit der Waffe bedroht wird, der zum neuen Tagewerk aufgerufene Sonnengott zu erkennen ist.

Der Erklärung bedürftig ist nur noch die Gestalt der Ištar in Abb. 361. Ist meine Erklärung richtig, daß sie auf diesem Bilde zwischen dem sterbenden Mond und der aufgehenden Sonne steht, so ergibt sich ohne weiteres, daß sie hier die Rolle des Morgensterns hat.

Es wäre vermessen, mit der neuen Formel alle Schwierigkeiten auf den mannigfachen Bildern dieser Gruppe restlos lösen zu wollen. Wir haben bei der Gilgamesch-Kampfszene auf Schritt und Tritt feststellen müssen, wie frei sich die Darstellung dem ursprünglichen Vorwurf gegenüber entwickelt. Über Vermutungen werden wir da in den meisten Fällen kaum hinauskommen. Wir können so daran denken, daß auf den Bildern, wo neben Sonne und Mond noch andere Göttergruppen kämpfen (Abb. 366 f.), die Helfer der großen Götter zur Belebung der Szene mit eingeführt sind, daß in Abb. 368 und 369 im Interesse der symmetrischen Gestaltung der Szene eine annähernde oder vollkommene Vereinheitlichung der Typen von Szenen wie Abb. 359 f. erfolgt ist. Wir können vermuten, daß in der verkürzten Darstellung der Nebenszene von Abb. 372 eine in den beiden Keulenszeptern sich verratende Synthese der beiden Szenen von Abb. 359 f. vorliegt und können uns gar aus den rätselhaften Abb. 370 und 371 eine Fülle von mythologischem Detail zur Geschichte des Sonnengottes in der Unterwelt herauslesen. Das alles würde in diesem Zusammenhang viel zu weit führen. Ich will hier nur noch auf ein viel besprochenes Bild hinweisen, das erst im Lichte der eben besprochenen Szenen ganz verständlich wird, auf Abb. 375.

Uns interessiert hier vor allem die Gestalt des Sonnengottes, die mit dem Schlüssel in der hoch erhobenen Linken eben im Begriff

ist, aus der Tiefe des Gebirges zwischen zwei Berggipfeln sich emporzuschwingen. Nur der Oberkörper ist sichtbar. Auf dem einen Gipfel des Berges steht ein Baum und zwischen dem Baum und dem heraufsteigenden Sonnengott steht die Göttin Istar, die dem Sonnengott einen nicht klar erkennbaren Gegenstand, wohl das Keulenszepter, reicht. Diese Gruppe kann m. E. nur im Zusammenhang mit der Nebenszene der Abb. 370 verstanden werden. Ich glaube geradezu, daß es sich in beiden Fällen nur um einen und denselben Vorgang und dieselben Personen handelt. Auch der Baumwuchs über der Höhle ist in Abb. 375 angedeutet. Möglich ist, daß der bogentragende Gott in Abb. 375 dem Baumfäller in Abb. 370 entspricht, doch ist das unsicher.

Wahrscheinlicher ist, daß der bogenbewehrte Gott der Mondgott ist, so daß wir auch in diesem Bilde die große Trias, Sonne, Mond und Venus, hätten, wie in Abb. 361.

In denselben Vorstellungskreis gehört gewiß noch Abb. 376: Der Sonnengott steigt hinter dem Berge empor, die Türen zur Welt sind vor ihm geöffnet, ein halbtierischer Dämon, ein Vertreter der Finsternis, wird von zwei Männern weggeführt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß mit dieser Szene auch die Abb. 364 und 401 enge inhaltliche Berührungspunkte haben.

Bemerkenswert ist der einheitliche Kunststil der meisten der hierher gehörigen Darstellungen, die der Gudeazeit angehören.

Der näheren Untersuchung bedürftig ist die Frage, ob die Gestalt des auf einen am Boden liegenden Mann tretenden Gottes in den Zusammenhang der Bilder vom Götterkampf gehört (vgl. oben S. 84, Abb. 288).

Es erhebt sich auch die Frage, ob die mit der Gilgamesch-Sage so eng verknüpften Kampfszenen zweier Männer (Abb. 267—268, 244, 245) von den Vorstellungskreisen dieser Gotteskampfmythen mit beeinflußt sind.

V. Der aufsteigende Sonnengott.

Von der eben besprochenen Gruppe der Götterkampfbilder führen die Abb. 373—376 zu einer großen Gruppe von Darstellungen, die den Aufstieg des Sonnengottes in einer bestimmten Auffassung zum Gegenstand haben.

Für diese Darstellungen ist kennzeichnend, daß der Sonnengott über Berggipfel hinweg durch geöffnete Türen schreitet. Im einzelnen gibt es auch hier eine Fülle von Varianten.

Abb. 373 sahen wir den Sonnengott auf dem Berggipfel sitzend, bereit, durch die eben geöffneten Türen aus seiner Behausung heraus sich auf seinen Weg zu machen. Es ist die einzige Darstellung, die den Sonnengott dieser Gruppe unbekleidet zeigt. Wegen der beiden „Keulen" vgl. S. 95 ff.

Abb. 377 nähert sich mehr dem typischen Ausdruck der Szene. Der Sonnengott, bekleidet, steht zwischen zwei Berggipfeln, in der hochgehobenen rechten Hand den Schlüssel tragend, der die Türen seines Hauses öffnet, mit der andern Hand sich auf die eine Bergkuppe aufstützend. Ein Diener hat die Türen mittels einer Schnur geöffnet (vgl. S. 103 zu Abb. 387 ff.). Viel drastischer und anschaulicher ist derselbe Vorgang in Abb. 378 dargestellt. Der Sonnengott hält hier in der einen Hand den Schlüssel, in der anderen die „Keule". Er steigt aber auf *einen* Berggipfel, an Stelle der meist üblichen zwei Türen findet sich hier nur *eine*. Wie in Abb. 363 und auch sonst häufig, dient ein Baum als Abschluß der Szene.

Das typische Bild der Gruppe veranschaulichen am besten die beiden Varianten Abb. 379 und 380, die sich nur darin unterscheiden, daß im einen Fall zwei, im andern nur *ein* Berggipfel dargestellt ist, daß der Sonnengott sich dort mit der einen Hand stützt und sich empor schwingt, hier den einen Fuß auf den Berggipfel setzt. In Abb. 379 sind die Türen durch lagernde Tiere, Enten (?), bekrönt. Eine interessante Variante bietet Abb. 381, wo die Türen auf die beiden Berggipfel aufgesetzt sind.

Der aufsteigende Sonnengott ist nicht selten der Gegenstand einer Anbetungs- oder Opferszene, einer Anbetungsszene in Abb. 381, einer Opferszene in Abb. 382. In Abb. 383 wird der Bittende durch den Schutzgott vor den aufsteigenden Sonnengott geführt, nachdem eine dienende Gottheit die Tür zu dessen Behausung geöffnet hat. Der Sonnengott trägt wieder die „Keule" in der einen, den Schlüssel in der andern Hand.

Gelegentlich kommen die Türen ganz in Wegfall, so in Abb. 384, wo der Schutzgott zwei Opfernde vor den mit „Keule" und „Schlüssel" ausgestatteten Sonnengott führt.

Wie so oft gibt es auch in dieser Gruppe Beispiele der Verkürzung der Szene, in der einzelne Typen aus dem Gesamtbild herausgegriffen und für sich dargestellt werden, so Abb. 385: der hinter dem Berge stehende Sonnengott und die neben ihm stehende

Tür (?) müssen genügen, die allgemein bekannte Szene in Erinnerung zu bringen.

Einige vom normalen Typus abweichende Darstellungen verlangen eine besondere Hervorhebung. Abb. 386: Dem Sonnengott, der mit beiden Händen sich auf die Berggipfel aufstemmend eben im Begriff ist, sich emporzuschwingen, reicht ein Diener den Schlüssel zur Öffnung seines Hauses dar. Vgl. auch Abb. 375 und 376.

VI. Das Rind mit der Flügeltüre.

Schwierigkeiten macht auch die Erklärung der Siegelbilder, für die eine von einem, meist liegenden, Rind getragene Flügeltüre vor einer thronenden, meistens weiblichen Gottheit charakteristisch ist.

Abb. 387 zeigt die einfachste Form dieser Szene: Vor der thronenden Göttin liegt ein Rind, das eine Flügeltür auf dem Rücken trägt. Die Göttin hält eine Schnur in der Hand, die über den Rücken des Rindes weg zur Tür reicht. In den meisten Fällen tritt zu dieser Gruppe noch ein, manchmal göttlicher, Diener. Dann hält dieser die Schnur und diese läuft durch die Flügeltür durch und wird am andern Ende von der thronenden Gottheit festgehalten. Meist ergreift diese Gottheit mit der einen Hand das Rind an einem Horn (Abb. 388).

In Abb. 389 liegt das Rind mit der Flügeltür hinter der thronenden, hier männlichen Gottheit. Vor diese tritt, von der eintretenden Gottheit geleitet, ein Opferer mit einer Ziege auf dem Arm.

In Abb. 390 fehlt das Rind. Die Flügeltür steht auf dem Boden zwischen zwei sitzenden Gestalten (Göttern?). Auch die Schnur ist vorhanden, aber es ist nicht klar, wie sie verläuft. Beide Gestalten greifen mit einer Hand nach den Flügeln der Türe. Das ganze Bild ist unten von einem Fries liegender Gazellen abgeschlossen.

In ganz unverständlichem Zusammenhang kommt die Flügeltüre auf dem Rücken eines Rindes (?) in einem überaus figurenreichen Zylinder vor (Abb. 391). Vgl. auch das nackte Weib in der auf dem Stier stehenden Flügeltür (?) in Abb. 445.

VII. Die Schlangengottheit.

Die Türe vor einer Szene deutet immer an, daß sich die Szene im geschlossenen Raum abspielt. So sehen wir in Abb. 392 die Schlangengottheit in ihrem Hause, vor sich den Opfertisch, ihr gegen-

über eine andere Gottheit, beide im Redegestus. Die Schlangengottheit hat Kopf und Oberkörper eines Mannes, der Unterkörper läuft in mehreren Windungen in einen langen Schlangenleib aus. Manchmal wachsen ihr Strahlen aus den Schultern (Abb. 392), immer ist sie mit nur einem, im Redegestus erhobenen Arm dargestellt. In Abb. 393 fehlt die Türe, auf dem Opfertisch lodert ein Feuer. In Abb. 394 hat ein Diener die Tür zum Gemach der Schlangengottheit geöffnet und einen Adoranten eingelassen, der im Redegestus vor der Gottheit steht. Der Opfertisch ist leer. In Abb. 395 fehlt die Tür, der Götterbote hat einen Opferer mit einer Ziege (?) auf dem Arm vor die Gottheit geführt. Auf dem Opfertisch scheint Feuer zu brennen. Die Schlangengottheit hält einen Zweig in der Hand.

VIII. Der Vogelmensch vor dem Richterstuhl.

Häufig finden sich Darstellungen, wie ein Wesen, dessen Unterkörper der eines Vogels ist, während der Oberkörper samt Kopf und Händen die eines Mannes sind, von einer oder mehreren Personen gewaltsam vor eine thronende Gottheit geschleppt wird. Die Gottheit ist fast ausnahmslos durch die aus ihren Schultern herausquellenden Wasserströme, über die manchmal auch noch Fische hingleiten, gekennzeichnet. In Abb. 396 ist es *eine*, in Abb. 397 sind es zwei, in Abb. 398 sind es drei Götter, die den Übeltäter vor seinen Richter bringen. Der Anführer ist häufig, wie in Abb. 399 und 400, als doppelköpfiger Gott dargestellt (vgl darüber S. 115). Nicht selten kommt hinter den zwei einführenden Göttern noch eine menschliche Gestalt, die entweder ein Lamm auf dem Arm (Abb. 399) oder ein Bündel an einem Stock über der Schulter trägt (Abb. 400).

Vögel spielen in der babylonisch-assyrischen Mythologie eine sehr große Rolle. Aber die Darstellung der Siegel will auf keine der dort vorkommenden Gestalten passen. Vielleicht ist der auf einzelnen Bildern eingeführte Mensch der für das Verständnis der Szene ausschlaggebende Faktor. Vielleicht bestand das Verbrechen des Vogelmenschen, denn um ein solches muß es sich handeln, darin, daß er diesen Menschen seiner Habe, seines Sackes oder seines Tieres beraubt hatte.

Nah verwandt mit dieser Szene ist Abb. 401. An Stelle des Vogelmenschen steht ein ähnliches Ungeheuer, ein Mensch mit

einem Löwenkopf und Löwenpranken. Er ist zweifellos ebenfalls ein Übeltäter und wird wie der Vogelmensch gewaltsam vor den Richterstuhl des Sonnengottes geschleppt. Es scheint auch ein sachlicher Zusammenhang mit den Szenen von Abb. 364 und 376 vorzuliegen.

IX. Die sogenannten Etana-Bilder.

In der babylonisch-assyrischen Sage von Etana wird u. a. erzählt, daß Etana sich von einem Adler zum Himmel empor habe tragen lassen, um dort das Kraut des Gebärens zu holen. Die Fahrt durch die Lüfte wird ausführlich erzählt. Anschaulich wird geschildert, wie der Adler den Etana immer wieder nach gewissen Zeiträumen zur Erde herab hat schauen lassen, die immer mehr zusammenschrumpft.

Auf diese Episode deutet man seit langem eine Reihe von Rollsiegeldarstellungen, deren Mittelpunkt ein von einem Adler rittlings durch die Lüfte getragener Mann bildet. Unter dem kühnen Luftschiffer sieht man Hirten mit ihren Herden und Hunden, die in die staunende Betrachtung des offenbar ungewohnten Schauspiels versunken sind. Auf diesen Bildern finden sich dann noch in der rechten Ecke oben Personen, die vor einer mächtigen Amphora sitzen und sich an ihrem Inhalt gütlich tun. Weiterhin sieht man dann noch im Raum eine größere oder kleinere Zahl von Ringen, in denen man Kuchen vermutet hat; meist ist neben ihnen eine weitere Person sichtbar, die mit ihrer Zubereitung beschäftigt zu sein scheint. Es ist mir aber wahrscheinlicher, daß es sich bei den Ringen um ein Spiel handelt (Abb. 402, 403, 404).

In denselben Vorstellungskreis führt zweifellos auch Abb. 405, wenn hier auch der Luftfahrer und die Gruppe der Schmausenden fehlt. Die aus dem Tor getriebene Herde und der „Kuchenbäcker" genügen aber, den Zusammenhang mit der Etanaszene herzustellen. Wir haben es hier offenbar mit einem Ausschnitt aus dem Ganzen zu tun, der zur Hauptszene gestaltet worden ist mit der Aufgabe, das Treiben der Hirten auf dem Felde zu schildern.

Sämtliche Etanabilder gehören der archaischen Periode an.

X. Mythologische Schiffs- und Wagenszenen.

Eine Reihe, zumeist sehr alter Siegelbilder weist mythologische Szenen mit Schiffen und Wagen auf, deren Sinn noch völlig dunkel ist.

Die eigenartigste Szene ist die von Abb. 406, die in der oberen Reihe eine Schiffsszene, in der unteren eine Wagenszene bietet. Das Schiff läuft am Vorderteil in den Oberkörper eines Gottes aus, der zugleich als Ruderer tätig ist. Am Hinterteil endet das Schiff in einen nicht bestimmbaren Tierkörper, der ganze Schiffskörper ist nach unten gezahnt. Dieser gezahnte Schiffskörper ist für die mythologischen Schiffe der ältesten babylonischen Darstellungen durchaus charakteristisch und durch eine ganze Reihe von Beispielen zu belegen. Er ist auch aus vorgeschichtlichen Darstellungen in Ägypten bekannt. Der rudernde Gott trägt einen langen, am Ende aufgeringelten Zopf. Im Schiff sitzt eine andere Gottheit, der Mohnkolben (?) aus den Schultern wachsen, also eine Istargestalt. Ein dritter Gott mit einem Ruder in der Hand folgt zu Fuß nach. Vor dem Schiff geht ein unbestimmbares Tier, über dem eine Ähre liegt, die ihrerseits mit dem Schiff verbunden zu sein scheint. Der Wagen im unteren Band wird von einem Esel gezogen, auf dem Wagen steht ein mit einer Axt bewaffneter Mann, ein Hund und bewaffnete Krieger folgen.

Einen ganz eigenartigen Wagen bildet auf Abb. 407 ein langgestreckter Tierleib, in der Gestalt dem späteren babylonischen Sirrusch sehr ähnlich, auf dem eine Person sitzt, der ein Vogel vorauffliegt. Ein Löwe (?) schreitet dem Wagen voran. Hier handelt es sich wohl um die Darstellung einer Götterprozession. Das ist wohl auch der Fall bei den bekannten hethitischen Wagenszenen, wie Abb. 408, die durch ihre mehrfachen Anspielungen auf die Gilgameschszenen auffällt.

Ein Zusammenhang mit der Gilgamesch-Sage liegt möglicherweise vor in Abb. 409, wo man an die Fahrt des Gilgamesch über das Meer bzw. die Wasser des Todes denken mag, und bei Abb. 410, wo die Vögel auf dem Schiff nahelegen, an die Fahrt des babylonischen Noah, des Utnapischtim, während der Sintflut zu denken.

Vgl. auch die Schiffsszenen Abb. 413 und 428.

In viel spätere Zeit führen die Abb. 411 und 412. Abb. 411 ist ein hebräisches Stempelsiegel des 9. Jahrhunderts: eine göttliche (?) Person thront zwischen zwei Lebensbäumen auf einem Schiffe, das vorn und hinten in einen Vogelkopf ausläuft. Abb. 412 stammt aus Armenien. Ein Mann scheint beschäftigt, einen geflügelten Löwengreifen vor einen Wagen zu spannen. Vgl. noch Abb. 296 und 298.

XI. Szenen aus Tierfabeln (?)

Schon unter den Gilgameſch-Kampfbildern haben wir einzelne angetroffen, auf denen die Tiere allein, ohne Mitwirkung von Helden, ihre Kämpfe austragen. In einigen Fällen war es deutlich, daß die angreifenden bzw. triumphierenden Tiere unmittelbar die Rolle der Helden übernommen hatten. Wenn aber auch die meiſten dieſer Bilder ſich am einfachſten verſtehen ließen, wenn man in ihnen ein freies Spiel der Künſtlerlaune mit dem überlieferten Motivmaterial der Gilgameſch-Kampfſzene zu erkennen meinte, ſo reichte dieſe Erklärung doch nicht bei allen aus, jedenfalls nicht bei dem altelamiſchen Beiſpiel der Abb 236.

Hier iſt ſchon durch die Unterſchiede in den Größenverhältniſſen der triumphierenden und der unterworfenen Tiere ein ſtoffliches Moment angedeutet, das nötigt, die Darſtellung anders als ein rein ornamentales Spiel mit geläufigen Motiven zu würdigen.

Man kann ſich beim Anblick dieſes Bildes doch kaum der Annahme entſchlagen, daß es in Elam eine Variante der Gilgameſch-Sage gegeben haben muß, die ganz in das Reich handelnder und redender Tiere verpflanzt, in der Engidu völlig zum Stier, Gilgameſch völlig zum Löwen geworden war.

Vielleicht gehört das altelamiſche Bild der in Kähnen fahrenden Tiere, eines Löwen und eines Stiers (Abb. 413) in denſelben Zuſammenhang. Jedenfalls ſcheint mir zweifellos, daß das Bild eine Tierfabel illuſtriert.

Dasſelbe kann nicht zweifelhaft ſein bei Abb. 414, einer hocharchaiſchen Abrollung aus Farah, in der wir die älteſte Darſtellung einer Tierkapelle zu erkennen haben. Leider iſt das Bild nur zum kleineren Teile erhalten. Es iſt wohl anzunehmen, daß die beiden Perſonen mit den lang herabwallenden Haaren einander gegenüber ſitzen und trinken, wie es auf der Abb. 415 ff. geſchieht. Der freibleibende Raum iſt in zwei Bänder abgeteilt, im oberen ſieht man ein ſitzendes Tier, das eine mächtige Harfe ſchlägt, deren Reſonanzkaſten von einem Tierkörper gebildet wird. Im unteren Band ſieht man andere Tiere, die anſcheinend tanzen. So iſt die Tierkapelle ſchon im älteſten Babylonien nachweisbar.

II. Teil: Religiöſe Szenen.

I. Das Totenmahl.

Überaus zahlreich ſind die Darſtellungen ſich gegenüberſitzender und trinkender Perſonen auf den Siegelrollen von der aller-

ältesten Zeit an bis tief hinunter in das 1. vorchristliche Jahrtausend. Sie finden sich in Babylonien ebenso wie in Kleinasien und Syrien, in Elam und in Assyrien. In Babylonien sind sie freilich nur in der ältesten Zeit nachweisbar. In den anderen Ländern haben sie sich bis in späte Zeit erhalten. Man kann zweifelhaft sein, ob diese Darstellungen der mythologischen oder religiösen Vorstellungswelt angehören, sicherlich sind sie nicht profanen Charakters. Die Trinkenden tragen, soweit ich sehe, niemals die Abzeichen der Göttlichkeit. So ist es wenig wahrscheinlich, daß die Szene mythologischen Inhalt hat. Wohl ist das Beiwerk in sehr vielen Fällen rein mythologischer Natur. Besonders beliebt sind Gilgamesch-Szenen, und von diesen die Kämpfe der Tiere untereinander und der Wappenadler zwischen Tieren der Gilgamesch-Sage, die in einem besonderen Band unterhalb der Szene der Trinkenden vorgeführt werden. In späteren hethitischen Bildern ist die Trinkszene gern einer Anbetungsszene beigegeben.

Die enge sachliche Verwandtschaft dieser Szenen mit den Grabstelen des hethitischen Kulturkreises macht es wahrscheinlich, daß sie auch eine ähnliche Bedeutung wie diese haben, daß sie aufzufassen sind als Darstellungen der Abgeschiedenen, die im Jenseits sich an Speise und — so in den meisten Fällen — an Trank laben.

Die einzelnen Bilder sind sehr verschieden. Besonders interessant sind die, wo zwei Leute sich gegenüber sitzen und aus einem großen zwischen ihnen stehenden Gefäß mittels langer Röhrchen trinken. Die Sitte, die uns in den babylonischen, assyrischen und hethitischen Siegelbildern vom Ausgang des 4. Jahrtausends an entgegentritt, ist nach den Nachrichten der Klassiker, wie Xenophon und Archilochus, noch in der 2. Hälfte des 1. Jahrtausends v. Chr. bei Armeniern, Thrakern und Phrygiern lebendig gewesen.

Aus Südbabylonien stammt wohl Abb. 415, sicher aus Assur Abb. 416, aus Mesopotamien Abb. 417, aus Kültepe in Kleinasien Abb. 418.

Eine andere Art zu trinken zeigt Abb. 419, wo nicht beide Personen mit Röhrchen aus *einem* großen gemeinsamen Gefäß, sondern jeder der beiden Zecher aus einem eigenen kleinen Gefäß trinkt. Beide Arten scheinen kombiniert in Abb. 420. Der links sitzende trinkt mit dem Röhrchen, der andere aus einem kleinen Becher, den ihm der Diener gereicht hat.

Nicht selten kommen auch einzelne Personen vor, die mit dem Röhrchen trinken, wie in Abb. 421. Anmutig ist eine Szene, wo

ein Diener seinem vor einem Tische sitzenden Herrn den Becher reicht, während ein anderer Diener ein großes Gefäß bereit hält. Neben der Szene liegt ein mächtiger Steinbock, das untere Band wird von einem Tierfries aus Ziege, Stier und Gazelle gebildet. (Abb. 422.)

In diesen Zusammenhang gehört gewiß auch Abb. 423, nur daß die beiden sitzenden Personen, die unverkennbar ein Ehepaar darstellen — der Mann ist kahlgeschoren, die Frau hat üppigen Haarwuchs —, nicht zu trinken, sondern doch wohl zu essen scheinen. Ein Gefäß wenigstens ist es sicherlich nicht, was sie in der Hand haben, sondern doch jedenfalls ein zusammengerollter Brotfladen. Diese Feststellung ist wichtig für die Beurteilung der ganzen Gruppe der hier besprochenen Bilder. Das Wesentliche dieser Darstellungen ist demnach nicht das Trinken, wie es nach der überwiegenden Zahl der dafür anzuführenden Beispiele scheinen könnte, das Entscheidende und Kennzeichnende ist vielmehr die Labung durch Speise oder Trank. Es mag ein Zufall sein, daß bei den Darstellungen der Siegelbilder die Trinkszenen überwiegen, während in demselben Maße bei den Grabreliefs der großen Kunst die Speiseszenen vorherrschen.

Abweichend in der Anordnung und ihrem Sinn nach dunkel ist Abb. 424, wo die beiden Personen, von der die eine die göttliche Hörnerkrone trägt, hintereinander sitzen.

Diese Szenen sind schon in ältester Zeit so schematisiert worden, daß sie zum reinen Linienornament geworden sind. Den Übergang zeigt am besten ein Siegelbild des Louvre, wo die beiden Zechenden zwischen zwei Ornamente der Art von Abb. 580 gestellt sind. Viel schematischer ist schon der alte Zylinder aus Farah von Abb. 426. Auf dem altelamischen Siegel von Abb. 425 ist das ursprüngliche Figurenbild schon vollständig ornamental aufgelöst. Aus ihm wäre ohne Kenntnis der übrigen Bilder der ursprüngliche Sinn der Darstellung nicht mehr festzustellen.

Im engsten Zusammenhang mit diesen Totenmahlszenen steht eine sehr interessante Musikszene, die zugleich zu den ältesten bis jetzt bekannten Darstellungen von vorderasiatischen Musikinstrumenten gehört: Abb. 427, aus Djerabulus, hocharchaisch, zeigt im oberen Band zwei sich gegenüber sitzende Personen, von denen die eine auf einer Leier spielt, während die andere anscheinend mit dem Stäbchen aus dem zwischen beiden auf einem Gestell ruhen-

den Gefäß trinkt. Die zwei sich überschneidenden Böcke (?), die hinter dieser Szene stehen, sind doch wohl als tanzende Tiere aufzufassen. Im untern Band verfolgt ein Löwe eine Gazelle und einen Steinbock.

Die Totenmahlszene ist gelegentlich auch auf ein Schiff verlegt worden, wie in dem hocharchaischen Bild aus Farah (Abb. 428). Auch dieses Schiff hat gewiß keinen profanen Charakter, sondern gehört dem religiösen Vorstellungskreis an. Es ist bestimmt, die Toten auf ihrer Reise ins Jenseits über die Gewässer zu tragen.

In diesen Zusammenhang gehört gewiß auch der zu unverdienter Berühmtheit gelangte sog. Sündenfallzylinder des britischen Museums (Abb. 429). Hier sitzen sich zwei Personen unter einem Baume gegenüber. Die rechts sitzende Person ist männlich und trägt die Abzeichen der Göttlichkeit, die Hörnerkrone, die links sitzende Person ist offenbar weiblichen Geschlechts, — hinter ihr steigt eine Schlange in die Höhe. Beide Personen sind bekleidet und halten die eine Hand im Redegestus ausgestreckt. Der Baum in der Mitte ist eine Dattelpalme, von den untersten Zweigen hängen Früchte herab. Über die besondere Bedeutung der Szene ließen sich höchstens Vermutungen äußern.

II. Kultische Szenen.

Die weitaus größte Masse der erhaltenen Siegelbilder entstammen dem religiösen Vorstellungskreis im engeren Sinne und geben kultische Szenen wieder, Szenen der Anbetung oder des Opfers vor der Gottheit oder dem sie vertretenden Symbole.

1. Altbabylonische Kultszenen.

In der ältesten Zeit sind religiöse Szenen dieser Art noch sehr selten. Eines der ältesten Beispiele, etwa der Zeit der Geierstele angehörig, besitzt das Berliner Museum (Abb. 430). Häufig beginnen die Opferszenen zu werden in der Zeit des Reiches von Akkad, wo wir datierte Stücke aus des alten Sargon (Meißner, Abb. 45) und Naramsins (Abb. 431) Zeit besitzen. In der Zeit der Könige von Ur aber und in der Hammurabizeit beherrschen sie fast ausschließlich die Siegelglyptik, um sich nie mehr ganz verdrängen zu lassen.

Die Grundgedanken, die hier zum Ausdruck kommen, sind Gebet, Fürbitte durch Mittelspersonen, Opfer. Der klassische Ausdruck dieser Gedankenreihe liegt vor in der Darstellung der thronenden Gottheit, der sich der Betende oder Opfernde naht, eingeführt durch die fürbittende dienende Gottheit.

Das bekannteste Beispiel ist das Siegel des berühmten Patesi Gudea von Lagasch (Abb. 432). Die thronende Gottheit verharrt in gelassener Haltung, die linke Hand ist an die Brust gelegt, die rechte ist einladend vorgestreckt und hält oft einen Gegenstand, in der älteren Zeit eine kleine Vase, in der Hammurabizeit die auch sonst vorkommende Kombination von Stab und Ring. Die einführende Gottheit, die zugleich als Fürbitterin auftritt, hat beide Hände betend zur Gottheit erhoben. Die eingeführte Hauptperson hält die Hände über dem Kleid zusammen. Bei den Varianten, wo der Einführer den Betenden an der Hand vor die Gottheit führt, sind die freien Hände der beiden Personen bittend erhoben.

Gerade für diese Darstellungen haben wir eine große Zahl datierter Stücke, die keinen Zweifel lassen, daß die ganze Gruppe der Mitte und der 2. Hälfte des 3. Jahrtausends angehört. Außer den genannten Siegeln haben wir z. B. noch Abrollungen und Originalrollen einer ganzen Anzahl von Verwandten, Dienern oder Verehrern der Könige von Ur und Isin, wie des Pursin, des Gimilsin (Abb. 433), des Dada von Nippur und anderer.

Das Hauptschema dieser Darstellungen bleibt immer dasselbe. Neben den Hauptfiguren treten aber in vielen Fällen mehr oder weniger Nebenfiguren auf (Abb. 434), dann Symbole von Göttern und Tiere (Abb. 435 u. 436). Es werden aber auch ganze Szenen aus der Mythologie gelegentlich mit aufgenommen, sei es im unmittelbaren Anschluß an die Szene, wie in Abb. 17, 25, 241, 242, 243, 250, 271 u. ö. oder in einem eigenen Band unterhalb der Anbetungsszene wie in Abb. 92. Ich glaube nicht, daß es jemals möglich sein wird, diese Kompositionen als eine durch innere Beziehungen zusammenhängende Einheit zu begreifen. Ich jedenfalls kann in den meisten Fällen nur eine rein willkürliche Häufung von Motiven erkennen, wobei der Künstler wohl selten etwas anderes als die Füllung des Raumes beabsichtigte. Gewiß haben in manchen Fällen auch Sonderwünsche des Bestellers ihren Einfluß geltend gemacht.

Abwechslung innerhalb dieses Typus ergibt sich durch die Verschiedenheit der Gottheiten, an die sich der Beter wendet, der Symbole und der dargebrachten Opfer. So sehen wir auf dem Siegel Gudeas (Abb. 432) die Gottheit mit den aus den Schultern herausquellenden Wasserströmen, in Abb. 394 eine Gottheit, deren Leib in einen Schlangenleib ausläuft, in Ward 401 die Göttin mit dem Kind auf dem Schoß [1], in Abb. 439 Istar bzw. Nanai, Abb. 440 eine Gottheit des Ackerbaues, die eine Pflugschar in der Hand hält. Ganz unklar ist, wie die Göttin in Abb. 441 zu benennen ist, die eine langhaarige Ähre in der rechten Hand hält und bei der aus den Schultern heraus wachsende Ähren in auffallend lange Haare auslaufen. Die Zahl der Beispiele ließe sich noch außerordentlich vermehren. Ich glaube übrigens, daß auf den Siegeln der Dynastie von Ur der ohne göttliche Abzeichen dargestellte Gott häufig der vergötterte König ist, dem das Siegel geweiht ist.

Wegen des Symbols interessant ist Abb. 442. Das gleiche, noch nicht bestimmbare Symbol findet sich sonst nur noch auf der Stele Adadnirari III. aus Sab'a in Konstantinopel.

Der Grundgedanke aller dieser Kompositionen ist: Der Gläubige wendet sich an den Fürsprecher und der bringt sein Anliegen vor die Gottheit. So dürfen wir es als eine Verkürzung derselben Szene auffassen, wenn wir gelegentlich die Fürbitterin allein auftreten sehen. Wenn sie auf anderen Siegeln eine genau identische Gegenspielerin hat (Abb. 220), so liegt der Grund hierfür lediglich in dem Grundgesetz der Verdoppelung und der Entsprechung, das besonders in der Siegelglyptik so stark ausgebildet ist. Vgl. auch die Abb. 240 f., 243, 247 ff., 253 u. a.

Den Adorationsszenen mit der Fürbitte vor der thronenden Gottheit am nächsten verwandt sind die Szenen, in denen sich die Bitten an einen *stehenden* Gott wenden. Das älteste sicher datierbare Beispiel ist Abb. 442 a, das berühmte Siegel Dungis, Königs von Ur (ca. 2400), eine Anbetungsszene vor Schitlamtaea. Am häufigsten richtet sich bei diesen Szenen die Anbetung an den gewappneten Gott (Abb. 29, 255, 259, 299), der immer in der charakteristischen Kampfstellung verharrt, oder an Samas (Abb. 261)

[1] Die verwandten Szenen von Abb. 438 und Ward 403 sind nicht als Anbetungsszenen, sondern vielmehr als Genreszenen aus dem Leben des göttlichen Kindes aufzufassen.

und Ištar (Abb. 300). Dieser Typus kommt in der Hammurabizeit auf und beherrscht die Siegel dieser Periode vollständig. Er ist sicher nicht einheimisch babylonisch, sondern aus dem hethitischen Kulturkreis übernommen gleichzeitig mit der Gestalt des kriegerischen Gottes überhaupt, der sicher der ursprünglich allein zuständige Gott für diese Form der Adorationsszene war.

Die Gruppe dieses Typus zeigt wieder dieselben Wucherungen wie die Anbetung vor der sitzenden Gottheit. Die einfachste Form ist die zweigestaltige: Beter bzw. Fürbitterin (Schala) und Gottheit (vgl. Abb. 250). Die Szene wird erweitert durch Einfügung des Beters oder Opferers neben der Fürbitterin (vgl. Abb. 239). Eine merkwürdige Wucherung liegt vor in der Fürbitte vor mehreren Göttern (Abb. 27 u. 261). Lediglich eine Verkürzung dieser Szene durch Auslassung der Fürbitter liegt vor, wo die beiden Gottheiten allein stehen. Eine seltsame Weiterführung des Gedankens aber ist es, wenn für beide Gottheiten je eine besondere Fürbitterin dargestellt wird u. a. m.

Diese Doppelszenen gehen im Grunde auf einen bemerkenswerten religiösen Synkretismus zurück. Das wird besonders deutlich bei Szenen, wo ausländische neben einheimische Gottheiten treten, wie besonders in manchen syrisch-hethitischen Siegeln.

Wie die Adorationsszenen vor der sitzenden Gottheit, zeigen auch die vor der stehenden mannigfaches Füllwerk. Besonders oft ist ein Äffchen oder ein kleines Männchen in den leeren Raum gesetzt (Abb. 271), in Abb. 248 ff. ist Gilgameš oder Engidu als Standartenträger beigefügt, in Abb. 239 sehen wir Gilgameš und Engidu und in überaus zahlreichen Fällen verkürzte Szenen aus der Gilgameš-Sage, z. B. Abb. 16 f., 19, 27 ff., als Füllmotiv verwendet, nicht selten, besonders auf hethitischen Siegeln, wie z. B. in Abb. 271 gar sehen wir ein ganzes Gewirr von verschiedenartigen Darstellungen.

Besonders für diese Gruppe der Adorationsszenen charakteristisch ist das Auftreten eines unbekleideten Weibes (Abb. 443), dessen Bedeutung trotz aller Deutungsversuche noch recht zweifelhaft ist. Es ist sehr wahrscheinlich, daß auch diese Figur ebenso wie die des gewappneten Gottes aus dem hethitischen Kulturkreis stammt. Während sie auf den meisten Siegeln völlig unbeteiligt und ohne jede Bewegung im Hintergrunde steht, scheint sie auf Abb. 444 selber Gegenstand der Verehrung zu sein. Noch deutlicher ist das

auf einem unveröffentlichten Siegel des Louvre, wo sie zwischen Adad und der Anbeterin steht.

Mit diesem nackten Weibe steht gewiß in engem Zusammenhang eine, soweit ich sehe, ausschließlich in hethitischen Siegelbildern, sowohl in Kleinasien als in Syrien von der Mitte des 3. bis tief in das 2. Jahrtausend vorkommende nackte Frauengestalt, die ein Tuch, einen Schal oder einen Schleier hinter sich hält. (Vgl. Abb. 271 und Ward 857, 912 ff.) Eine ganz merkwürdige Rolle spielt sie auf dem alten Siegel von Kültepe (Abb. 271), wo sie in die Gilgamesch-Szene verwickelt wird. Hier liegt wohl auch ein Fingerzeig vor für die Deutung dieser problematischen Figur und es ist vielleicht nicht zu kühn, sie mit der Hierodule des Gilgamesch-Epos in Verbindung zu bringen. Eine andere Bewandtnis mag es mit den Bildern haben, wo sie auf einem Stier stehend dargestellt ist (Abb. 445 und Ward 913, 914, 916 u. ö.). Nicht selten ist sie in einen eigenartig geflochtenen Rahmen, aus dem gelegentlich zwei Flügel herauswachsen, hineingestellt (Abb. 445), und gelegentlich, wie Ward 939 a, ist dieser Rahmen unverkennbar aufs allerengste verwandt mit der rätselhaften geflügelten Türe auf dem Stier, wie sie die babylonischen Bilder Abb. 387 ff. aufweisen. Nicht selten ist das nackte Weib selber geflügelt. (Abb. 447). Die Nacktheit dieser Figur ist nicht ohne Ausnahme, doch ist in den Ausnahmefällen immer nur ein Teil des Körpers, meist das eine Bein, bedeckt (Abb. 448, 449), wodurch wohl angedeutet sein soll, daß sie das Tuch, das sie sonst hinter sich hält, lose übergeworfen hat.

Gerade bei den Anbetungsszenen vor der stehenden Gottheit findet sich häufig das Prinzip der Umkehrung der Gegenspielerszenen angewendet. Über dieses künstlerische Prinzip der Raumfüllung wird anderweitig ausführlich zu reden sein. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß es zweifellos hethitischer Herkunft ist, wie die ganze Szene der Anbetung vor der stehenden Gottheit. Besonders das noch unveröffentlichte Berliner Siegel (Abb. 450) ist hierfür charakteristisch.

Eine einwandfreie Analyse dieses Siegelbildes wird mir nicht gelingen, da eine ganz sinngemäße Verteilung der Figuren auf die beiden Systeme nicht durchführbar ist. Es handelt sich zweifellos um eine Vereinigung von 2 Adorationsszenen, einer akadischen vor Samas und einer hettitischen vor Adad. Es können sich entsprechen die Gruppen 1, 2, 3 und a, b, c. Vor dem Sonnengott (3) steht demnach der Adorant (2) und man sollte nun

erwarten, daß die einführende Gottheit (a) zu demselben Systeme gehöre, sie steht aber auf dem Kopfe und ist dadurch dem System a a c zugewiesen. Noch weniger läßt sich bei dieser Auffassung das System a b c nach den üblichen Typen erklären. Hauptperson ist der gewappnete Gott (b). Die Figur c sollte ihm von Rechtswegen das Antlitz zuwenden und die stilistisch zu diesem System gehörige Figur 1 sollte mit an Stelle der Figur 2 stehen. Vielleicht sind die beiden Systeme aber so zu trennen, daß 3 c 2 und b a 1 zusammengehören. Vor dem Gott stehen dann in beiden Adorant und Einführer, die letzteren beiden immer in Antipodenstellung, das einemal c + 2 getrennt, das anderemal a + 1 als richtige Gegenfüßler auf einen Leib aufgesetzt. Jedenfalls hat man es hier mit einer durchaus spielerischen Verwendung der Motive zu tun.

Klarer ist Abb. 451. Hier steht aufrecht eine Fürbitterin vor dem gewappneten Gott, während umgekehrt ein Beter vor Adad steht.

Im Zusammenhang der Adorationsszenen verdient noch der Typus des doppelköpfigen Gottes besonderer Hervorhebung, vgl. Abb. 248. Diese Gestalt, die um die Mitte des dritten Jahrtausends in Babylonien vorkommt, ist, wie Menant erwiesen hat, aus der Syntheſe zweier Einführer entstanden, von denen der eine zum Adoranten, der andere zur thronenden Gottheit hingewendet ist. Der Vorgang ist derselbe, wie der, der bei den Triumphszenen der Gilgameſch-Sage zur Syntheſe des triumphierenden Helden mit Tierleibern (Abb. 60—62) oder zur Syntheſe der beiden Löwenleiber (vgl. das S. 45 Abs. 12 besprochene Bild des Louvre) geführt hat.

Der doppelköpfige Gott findet sich auch in mythologischen Bildern, die nach dem Schema der Adorationsszenen gestaltet sind (Abb. 452) und kommt auch auf hethitischen Siegeln nicht selten vor (Abb. 453).

2. Hethitische Kultszenen.

Als „hethitisch“ werden in diesem Buche alle Denkmäler bezeichnet, die aus den im Verlauf der Geschichte von Hethitern bewohnten Gegenden in Kleinasien, Syrien und Mesopotamien stammen und in irgendwelchem Sinne sich als bodenständig gegenüber dem babylonischen oder assyrischen Import erweisen, also vor allem die Siegelbilder aus Kültepe in Kleinasien, die der 2. Hälfte des 3. vorchr. Jahrtausends angehören, die Siegel aus Sendschirli, Karchemis und Tell Halaf, die teilweise bis in die ersten Anfänge der Vorderasiatischen Kulturgeschichte um die Wende des 4. zum 3. Jahrtausend zurückreichen.

Die hethitischen Kultszenen haben in der Hauptsache dasselbe Grundschema wie die gleichzeitigen babylonischen, von denen sie stark beeinflußt sind.

In der 2. Hälfte des 3. Jahrtausends herrscht die Anbetungsszene vor der thronenden Gottheit durchaus, vgl. Abb. 28, 243, 247, 271. Bodenständig ist die Formsprache, das Ornament (Flechtband) und das Beiwerk, mit dem jeder, auch der kleinste, freie Raum ausgefüllt wird, vor allem Tier- und Menschengestalten, Tier- und Menschenköpfe, bei denen keinerlei Beziehung zur Hauptgruppe ersichtlich ist, zumeist in sinnverwirrender Fülle und völlig willkürlicher Anordnung. Neben die thronende Gottheit, deren Name kaum festzustellen ist, tritt nicht selten auf demselben Bild die Gestalt des auf dem Stier stehenden Wettergottes Teschub (Abb. 30), der als Adad in den assyrischen Siegelbildern Eingang gefunden hat. Ausschnitte aus Gilgamesch-Szenen zur Füllung des Raumes sind dabei ebenso häufig wie auf den gleichzeitigen babylonischen Bildern.

Vom Anfang des 2. Jahrtausends an wird aber so wie in Babylonien die Anbetung vor dem stehenden Gott herrschend, vgl. Abb. 29, 245, 255, 256, 260. Während früher der babylonische Einfluß stark überwogen hat, tritt er jetzt mehr und mehr zurück. Das Bild zeigt in allen seinen Zügen immer ausschließlicher das Gepräge der heimischen Kultur, und wenn fremde Einflüsse sich geltend machen, wie von der Mitte des 2. Jahrtausends ab, dann sind es nicht mehr babylonische, sondern ägyptische (Abb. 260, 454). Die sinnlose Häufung der Motive bleibt dieselbe wie in der vorhergehenden Periode (Abb. 455). Gilgamesch-Szenen dienen auch weiterhin zur Füllung, zeigen aber auch in der Gestalt des Helden eine rein hethitische Prägung (Abb. 456).

In hethitischen Siegelbildern aus Kültepe tritt zum ersten Mal an Stelle der Anbetung vor der Gottheit die vor dem Symbol, die dann in der assyrischen und babylonischen Glyptik der Spätzeit häufig wird, und zwar ist es vor allem der Jungstier, der Gegenstand göttlicher Verehrung ist (Abb. 234, 252).

3. Kyprische Kultszenen.

Bei den heimischen Zylindern von Kypern fehlen bis jetzt die auf babylonischen Einfluß zurückgehenden Kultszenen vor der thronenden Gottheit vollständig. Das ist gewiß Zufall, denn die

Auffindung ſo alter Siegel babyloniſcher Herkunft auf Kypern, wie deſſen des Binganiſcharali von Agade (Abb. 125) oder von Ward 136 b zeugen für die Annahme, daß ſchon im Anfang des 3. Jahrtauſends babyloniſche Kunſtwerke ihren Weg nach Kypern gefunden haben. Die älteſten bis jetzt bekannt gewordenen einheimiſchen Siegel gehören der Hammurabizeit an und tragen wie die babyloniſchen dieſer Epoche überwiegend die Szene der Anbetung vor dem ſtehenden Gott (Abb. 457). Im 2. Jahrtauſend iſt die Kultſzene in Anlehnung an die aſſyriſche Kultur ganz ſymboliſch geworden und ſteht faſt ganz im Zeichen des Lebensbaumes (vgl. Abb. 487). Ägyptiſcher Einfluß macht ſich nur ganz ſelten geltend (Ward 1166).

4) Die mittelbabyloniſche Kultſzene

hat ihr Kennzeichen in dem Zurücktreten des figürlichen Moments gegenüber der Inſchrift, die immer mehr zur Hauptſache wird und oft zu langen Gebeten auswächſt. Der Apparat iſt derſelbe wie in der altbabyloniſchen Kultſzene: Anbetung und Opfer vor der thronenden oder ſtehenden Gottheit. Einführer fehlen ganz, nicht ſelten findet ſich nur der Beter oder nur die Gottheit neben der Inſchrift. Von Symbolen iſt das Kreuz für dieſe Periode kennzeichnend, von Tieren der Hund (Abb. 458—460).

5) Die neubabyloniſche und perſiſche Kultſzene

iſt dadurch gekennzeichnet, daß ſie ſich faſt ausnahmslos vor dem Symbol als dem Vertreter der Gottheit abſpielt. Abb. 461 ſieht man den Adoranten vor der Mondſichel des Sin und der Sonnenſcheibe des Samas ſtehen, die auf den ſeit der Kaſſitenzeit als Geſtelle für Götterſymbole beliebten Schreinen aufliegen, und Abb. 462 trägt der auf dem Schrein liegende „Drache von Babel", das Tier Marduks, deſſen und Nebos Symbol. In Abb. 463 opfert der Adorant vor dem Opfertiſch, hinter dem die Symbole des Sin (Mondſichel) u. der Gula (?), der Taube, in Abb. 463a vor dem Hahn. Auf dem perſiſchen Siegelbild der Abb. 464 iſt die über dem Altar ſchwebende geflügelte Sonnenſcheibe des Ahuramazda Gegenſtand der Anbetung. Eine eigenartige Variante des Sonnenſymbols liegt in Abb. 464a vor.

6) Die aſſyriſchen Kultſzenen

ſind von den altbabyloniſchen ſtiliſtiſch und inhaltlich ſo verſchieden,

daß die Zuweisung kaum je zweifelhaft sein kann. Die assyrische Kultszene vor der thronenden Gottheit ist fast durchweg zugleich eine Opferszene vor dem Räucheraltar (Abb. 465) oder dem Opfertisch (466 f.).

Die assyrische Kultszene vor der stehenden Gottheit unterscheidet sich von der altbabylonischen vor allem durch das reiche Beiwerk an Ornamenten und besonders an mythologischen und natürlichen Tiergestalten aller Art, vgl. Abb. 468—469 und erweist sich dadurch als ganz unter hethitischen Einfluß stehend. Auch eine Gilgameschgestalt kommt im gleichen Zusammenhang vor (Abb. 470).

Es gibt natürlich auch unter den assyrischen eine ganze Menge absonderliche Kultszenen, besonders auch solche vor einem Symbol, vgl. z. B. die Szene vor dem Stadttor (Abb. 471) und die vor dem Stufenturm (Abb. 472) oder die vor dem von der Sonnenscheibe bekrönten Baldachin (Abb. 258). Ihr Interesse liegt aber fast ganz auf religionsgeschichtlicher Seite. Da die gegenwärtige Darstellung in erster Linie die künstlerische Seite der Siegelbilder betont, kann auf diese Kultszenen im einzelnen hier nicht eingegangen werden. Nur eine Gruppe verdient in diesem Zusammenhang ausführlichere Erwähnung. Das sind

7) die Szenen mit dem Lebensbaum.

Der Lebensbaum kommt vor besonders auf assyrischen und hethitischen Siegelbildern. Es gehört zu den reizvollsten Aufgaben der altorientalischen Kunstgeschichte, die formale Entwicklung des stilisierten Lebensbaumes zu verfolgen. Außerordentlich reiches Material hierzu bieten die vielen noch unveröffentlichten Siegelbilder auf assyrischen und hethitischen Tontafeln und auf den Originalrollen des Berliner Museums aus Assur, Kerkuk und Kültepe. Hier können nur einige Haupttypen kurz erwähnt werden.

Der Lebensbaum findet sich als Gegenstand des Kultus entweder in Gestalt eines Symbols in der Hand der Gottheit (Abb. 473) oder selbständig in mehr oder weniger stilisierter Form, häufig von der geflügelten Sonnenscheibe bekrönt als Objekt der symbolischen Befruchtungshandlung, die entweder von Priestern (Abb. 474) oder von geflügelten männlichen Genien (Abb. 475, 476) oder von tierischen Genien (Abb. 477), die von beiden Seiten an ihn herantreten, ausgeübt wird.

Nicht selten ist der Lebensbaum zur Standarte geworden und dann häufig mit der geflügelten Sonnenscheibe kombiniert. Vor diesem Symbol lagern dann zwei geflügelte Genien, besonders in Tiergestalt, wie z. B. in Abb. 478.

Aus dieser Vorstellung heraus ist dann eine beliebte Szene erwachsen, in der Tiere den Lebensbaum von beiden Seiten anspringen, vgl. Abb. 479. Diese Szenen haben jeden Zusammenhang mit dem Kultus verloren und sind rein ornamental zu werten. Die Entwicklung ist dieselbe wie bei den Gilgameschkampfbildern, wo sich gelegentlich der Inhalt ganz verflüchtigt hat und ein rein dekoratives Formenspiel entstanden ist.

Es liegt zweifellos in der Richtung dieser Entwicklung, wenn gelegentlich, wie bei Abb. 482 der Lebensbaum selber ganz aus der Szene verschwindet, denn nur von Bildern wie 477 ff aus, läßt sich der Aufbau einen solchen Darstellung begreifen.

Der Lebensbaum hat, wenn er von der geflügelten Sonnenscheibe bekrönt ist, die Neigung, zu verkümmern, dem Sonnensymbol zuliebe zurückzutreten und mehr und mehr seine Selbständigkeit aufzugeben und zur Stütze des Symbols zu werden. Diese Entwicklung zeigt schon Abb. 478 und in noch viel höherem Maße Abb. 483, wo der Lebensbaum ganz zum Standartenschaft geworden ist.

Kultischen Charakter trägt auch die von der großen Kunst der Assyrer besonders des 9. Jahrhunderts her wohlbekannte Szene der künstlichen Befruchtung der Dattelpalme durch einen geflügelten Genius. In dieser Szene wird ein Vorgang des täglichen Lebens ins symbolische gesteigert und wie die Persönlichkeit des Gärtners, der zum Genius wird, so erfährt auch der Baum in seiner Umbildung zum Lebensbaum eine Steigerung seiner Art.

Der babylonischen Kunst ist der Lebensbaum außer in der Kassitenzeit (Abb. 485) fast fremd geblieben. Um so größer ist die Rolle, die er in der assyrischen, mesopotamischen, hethitisch-syrischen und in der kyprischen Kunst spielt. Ein syrisch-phönikisches Beispiel bietet Abb. 486, ein kyprisches Abb. 487.

Siegelbilder mit Lebensbaum sind noch Abb. 46, wo der von der geflügelten Sonnenscheibe bekrönte stilisierte Lebensbaum einfach als Trennungsmarke zwischen zwei Szenen steht, gerade wie der einfache Baum in Abb. 356, 230, 231, vgl. auch den Baum als Trennungsmarke in Abb. 377 u. 397, ferner in 255

(Standarte), 278 (entsprechend Abb. 479), 267, 316a, 327, 336f, 343, 349 u. ö. Wegen Abb. 270 vgl. S. 61.

III. Teil. Profane Darstellungen.

Profane Darstellungen sind im ganzen Bereich der vorderasiatischen Kunst unvergleichlich viel seltener als in der ägyptischen. Auch innerhalb der Siegelbilder spielen sie gegenüber den religiösen Szenen eine ganz nebensächliche Rolle.

Sehr selten sind Darstellungen aus dem Erwerbsleben. Hier sind nur Viehzucht und Ackerbau in zahlreicheren Beispielen vertreten. Verhältnismäßig häufig, aber fast ganz auf die assyrische und persische Kunst beschränkt, sind die Szenen aus dem Leben des Jägers und kriegerische Darstellungen.

1. Viehzucht.

Aus der ältesten Zeit der vorderasiatischen Kulturgeschichte stammen einige Bilder, die kaum anders gedeutet werden können, denn als Idyllen aus dem Landleben. Abb. 488 zeigt eine Kuhherde, die sich offenbar auf der freien Weide ergeht. In der Mitte ist eine umgitterte Hürde, aus der nach links und nach rechts Kühe herauskommen. Ganz ähnlich ist ein gleichzeitiges Siegel des Louvre. Hier sind es acht Kühe, die um die Hürde herumlaufen. Die Hürde selber hat eine wesentlich abweichende Gestalt.

In diesen Zusammenhang gehören gewiß auch die ziemlich häufigen ausnahmslos der archaischen Zeit angehörigen Bilder, auf denen zwei oder vier Kühe oder Böcke[1], oder beide Gattungen vereint, vor einer reichgegliederten Tür bezw. Doppeltüre stehen oder lagern, vgl. z. B. Abb. 489 und die besonders wegen der verschiedenen auf derselben Siegelrolle angewandten technischen Verfahren interessanten Abb. 490. Auf allen Darstellungen dieser Art fehlen mythologische Andeutungen, Göttersymbole u. dgl. durchaus. An ihrem rein profanen Charakter kann daher kein Zweifel sein.

Waren auf oben besprochenen Beispielen die Tiere allein unter sich, so zeigen die beiden folgenden gemischte Gruppen. In Abb. 491 treibt im unteren wie im oberen Band ein Hirt eine Herde von 10 Schafen aus. Die Hirten sind ganz unbekleidet, mit einem langen Stecken und mit einer in mehrere Schnüre auslaufenden Peitsche ausgerüstet.

[1] Diese Beispiele überwiegen weitaus.

Vielgestaltig ist die Szene von Abb. 405, die uns anscheinend in einzelnen Gruppen ein Bild vom Leben des Ziegenhalters bietet, das leider nicht in allen Zügen ganz klar verständlich ist. Im oberen Band sehen wir zunächst einen Mann, der zu melken scheint, ein anderer Mann führt ihm offenbar die Tiere zu diesem Zweck der Reihe nach zu. Bei dem 4. Tier, der Mutterziege mit dem Jungen unter sich, ist das volle Euter deutlich erkennbar. Das 5. Tier liegt in behaglichster Ruhe, hinter ihm kosen zwei, vorläufig nach der Zeichnung nicht näher bestimmbare Tiere und ein weiterer Hirte sitzt dabei. Im unteren Band sieht man zunächst zwei Ziegen, dann einen Hund, der wohl eben von dem vor ihm sitzenden Mann mit frischgemolkener Milch gefüttert worden ist. Die letzte Gruppe zeigt einen Hirten, der drei Schafe zum Tor hinaus auf die Weide treibt. Es ist kein Zweifel, daß das Bild inhaltlich und technisch eng zusammenhängt mit den sogen. Etana-Zylindern (Abb. 402—404). Die Ziegenherden sind dieselben hier wie dort. Besonders auffallend ist die Wiederkehr des von mir so aufgefaßten Spiels auf beiden Gruppen von Darstellungen.

In diesen Zusammenhang fügt sich am besten die anmutige Szene von Abb. 492: Eine Idylle innerhalb der Maultierkoppel. Der Besitzer füttert eine Mutterstute, an der ein Füllen saugt, während der Hengst die Stute zu bespringen sucht. Die Siegelrolle ist assyrisch, stammt aus dem Anfang des 2. Jahrtausends. Aus Babylon stammt die Idylle vom Hühnerhof, Hahn und Henne von Abb. 493.

2. Ackerbau.

Während die Szenen aus dem Gebiet der Viehzucht bis in das ausgehende 4. Jahrtausend zurückdatiert werden können, gibt es keine Darstellungen vom Ackerbau in Vorderasien, die mit Sicherheit als älter denn aus dem 2. Jahrtausend angesprochen werden können.

Abb. 494 zeigt den mit einem Tier bespannten Pflug von drei Männern bedient. Der erste handhabt die Pflugschar mit beiden Händen, der zweite läßt durch das unmittelbar mit der Pflugschar verbundene Rohr das Samenkorn in die Erde fallen, der dritte treibt das Zugtier an. Abb. 495 sieht man einen mit zwei hintereinander gehenden Tieren bespannten Pflug. Die Anordnung ist im übrigen dieselbe wie bei Abb. 494, nur daß jedes Tier seinen eigenen Treiber hat. Können wir die Abb 494 und 495

nur aus stilistischen Gründen dem anfangenden 2. Jahrtausend zuweisen, so stehen wir bei Abb. 496 in bezug auf die Datierung auf völlig gesichertem Boden. Sie findet sich als Siegelabdruck auf einer Tontafel, die aus dem 4. Jahre des Nazi-Marutaš datiert ist, stammt also aus dem Jahre 1321 v. Chr. Auch dieser Pflug ist mit zwei Tieren bespannt, aber hier schreiten sie nicht hintereinander, sondern nebeneinander, und es genügt daher ein Treiber für die beiden Tiere. Sonst deckt es sich inhaltlich fast vollkommen mit den Darstellungen von Abb. 494 und 495. Etwa gleichzeitig mit Abb. 496 ist die aus Assur stammende Abb. 497, ein Abdruck von einer Tontafel. Hier erscheint die Szene in wesentlich vereinfachter Form auch gegenüber Abb. 494: der Pflug wird auch hier nur von *einem* Tier gezogen, aber statt der drei Männer von dort muß hier ein einziger die ganze Arbeit leisten. Charakteristisch für diese Darstellungen (vgl. Abb. 494 und 497) sind die Vögel, die die Szene umfliegen, bereit, den frisch gelegten Samen wieder wegzupicken.

3. Der Arzt.

Abb. 498 wird als das Siegel eines Arztes gedeutet, und man glaubt, in den dargestellten Gegenständen ärztliche Instrumente und Behelfe erkennen zu müssen. Zunächst auf der einen Stange aufgesteckt das Heilkraut, von ihr herabhängend die Wundnadeln. Dann wiederum auf Stangen die Salbentöpfe. Aber auch die Legende spricht für diese Deutung, da sich in ihr der Besitzer des Siegels als asû, Arzt, bezeichnet. Die dargestellte Person ist aber nicht der Besitzer, sondern, wie schon der hörnergeschmückte Kopfputz ausweist, ein Gott, und zwar dürfte es der in der Legende genannte Gott Gira sein.

4. Jagdszenen.

Sichere Jagdszenen aus der ältesten Zeit der babylonischen Kultur, der Zeit um die Wende vom 4. zum 3. Jahrtausend sind mir mit einer einzigen Ausnahme (Abb. 515) nicht bekannt geworden. Auch aus dem 3. Jahrtausend kenne ich nur eine sichere Jagdszene (Abb. 525), während ein anderes Bild (Abb. 499) möglicherweise mit der Jagd in Zusammenhang gebracht werden kann. Jagdbilder werden häufiger in der assyrischen Siegelschneidekunst von der Mitte des 2. Jahrtausends an und beherrschen neben der auf den König umgedeuteten Gilgameschszene die Kleinkunst der

Perserzeit. Es ist nicht immer leicht, die profanen Jagdszenen von den mythologischen Kampfszenen zu unterscheiden. Hier wie dort sind es oft dieselben Löwen und Gazellen, Hirsche und Steinböcke, gegen die sich der Kampf richtet. Gleichwohl dürfte ein ernstliches Mißverständnis kaum möglich sein.

Ob Abb. 499, das berühmte Siegel des Kalki, in diesen Zusammenhang gehört, ist nicht ganz sicher. Es ist eines der bekanntesten und schönsten Siegel, die uns erhalten sind. Es gehört zu dem ältesten Bestand und kaum eines ist öfter abgebildet und eingehender erörtert worden. Trotzdem sind wir noch heute über Vermutungen nicht hinausgekommen, ja nicht einmal der Grundcharakter der Szene ist einwandfrei festgestellt, wir wissen noch immer nicht, ob es eine Jagd- oder Kriegsszene ist. Wir wissen auch nicht, ob es sich um einen Auszug oder um eine Heimkehr handelt.

Nehmen wir an, es handelt sich um den Auszug eines großen Herrn zur Jagd. Der Herr schreitet in der Mitte der Gruppe durch Kopfbedeckung, Haltung und Bewaffnung von seinen Dienern unterschieden. Direkt hinter ihm schreitet eine Gestalt, die im Gegensatz zu allen andern kahlköpfig und bartlos ist, auch ein anderes Gewand trägt als alle anderen und unbewaffnet ist. Welche Bewandtnis es mit dieser Person hat, vermag ich nicht zu sagen. Diese beiden Gestalten werden eingerahmt durch zwei sich entsprechende bewaffnete Personen, von denen die eine mit einem langen Stecken, die andere mit einem Stecken und mit einer Schleuder (?) bewaffnet ist. Beide Gestalten tragen üppiges Haupt- und Barthaar und das gleiche Zottengewand, wie der Herr. An der Spitze des ganzen Zuges steht der Waffenträger mit Bogen und Pfeilen, am Schluß folgen — in Rücksicht auf die Inschrift in kleinem Ausmaß — zwei nackte Diener niederer Ordnung, von denen der eine einen Sessel (?), der andere Lebensmittel (?) trägt.

Die folgenden Jagdszenen werden am besten nach den Tieren geordnet, auf die gejagt wird.

a) Löwenjagd.

Eine besondere Gruppe bilden hier die Szenen, bei denen als Köder verwendete Locktiere vorkommen. Das schönste Beispiel der Art ist das berühmte Wiener Siegel von Abb. 500. Hier war dem Löwen ein Rind entgegengetrieben worden und in dem Augenblick, da er sich auf sein Opfer stürzt, greifen die Jäger ihn an, der eine mit dem langen Speer, der andere mit dem Beile. Auf der schönen Abrollung auf einer Assurtontafel des 14. Jahrhunderts (Abb. 501) ist eine Gazelle als Locktier verwendet. Wie auf Abb. 500 spielt sich hier die Szene unter einem Baume ab. Eine Gazelle

als Locktier erscheint auch auf dem frühpersischen Zylinder von Abb. 502. Ein Eber ist auf Abb. 503 dem Löwen als Locktier entgegengetrieben worden. Auch dies Bild ist in einem Abdruck auf einer Assurtafel des 14. Jahrhunderts erhalten und auch hierfür haben wir ein persisches Gegenbeispiel in einem unveröffentlichten Siegel des Louvre.

Daß der Hund als Jagdtier in Assyrien verwendet worden ist, wissen wir aus assyrischen Reliefs. Auf Siegelbildern ist er mir nur selten begegnet, vgl. z. B. Abb. 504, 505, 515, 517.

Beliebt war die Jagd vom Wagen aus. Eine solche Löwenjagd bildet die Szene des berühmten Siegels des Perserkönigs Darius (Abb. 506). Der König steht im Jagdwagen und schießt eben seinen dritten Pfeil auf den schon zweimal getroffenen Löwen ab. Über einen anderen schon erlegten Löwen fährt der Wagen hinweg. Die Szene ist von zwei Dattelpalmen eingerahmt, und wird von der geflügelten Sonnenscheibe des Ahuramazda gekrönt.

Auch zu Pferd ist der Perser auf die Löwenjagd gezogen (Abb. 507), ja sogar das schnelle Kamel hat dem Perserkönig auf der Löwenjagd gedient (Abb. 508).

Aber auch ganz auf die eigene Kraft gestellt, ohne Wagen, Pferd oder Kamel, ist die Jagd auf die Löwen aufgenommen worden. Ein neubabylonisches Beispiel zeigt (Abb. 509), wie der Jäger dem Löwen mit dem Beil auf den Leib rückt, ein persisches (Abb. 510) zeigt einen Bogenschützen, der den Löwen angreift.

b) Bärenjagd.

Nur ein persisches Siegelbild kann mit Sicherheit als Bärenjagd gedeutet werden, Abb. 511.

c) Wildstierjagd.

Die Wildstierjagd vom Jagdwagen aus war anscheinend sehr beliebt. Aus einer ganzen Reihe assyrischer Beispiele gebe ich Abb. 512. Aber auch zu Fuß ist der Wildstier angegangen worden (Abb. 513), und ein schönes, leider fragmentarisches Siegel aus Assur zeigt eine ungemein belebte Darstellung einer Wildstierjagd zu Pferd (Abb. 514).

d) Steinbockjagd.

Die älteste Jagddarstellung auf einer Siegelrolle bietet Abb. 515: Eine Jagd auf den Steinbock im Waldgebirge. Ein Jäger schießt mit Bogen und Pfeil auf den Bock, der den Berg emporgeklettert

ist und unter einem Baume Deckung sucht. Hinter dem Jäger führt ein Diener einen Hund und im Hintergrund halten Treiber das Feld umstellt. Ein Bock liegt schon erlegt vor den Füßen des Jägers. Alle Personen sind gänzlich unbekleidet.

Besonders schön sind die Jagdbilder der Perserzeit, so die Steinbockjagd zu Pferd von Abb. 516 und die besonders lebendige Szene von Abb. 517, wo ein Jagdhund das gehetzte Wild gefaßt hat, das sich in Angst und Schmerz gegen ihn wendet. In Abb. 518 verfolgt der königliche Jäger als Bogenschütze ein flüchtiges Steinbockpaar.

e) Gazellenjagd.

Ein angeblich aus Farah stammendes Siegel, das ich eher für altassyrisch halten möchte, zeigt den Bogenschützen zu Fuß auf eine Gazelle anlegend (Abb. 519). Aus der Mitte des 2. Jahrtausends stammt ein babylonisches Siegel, das eine Gazellenjagd vom Wagen aus zum Gegenstand der Darstellung hat (Abb. 520).

f) Hirschjagd.

Ungemein reizvoll sind die persischen Darstellungen der Hirschjagd. Zu den glänzendsten Erzeugnissen der altorientalischen Siegelschneidekunst überhaupt gehört Abb. 521: dem flüchtigen Hirsch folgt der Jäger zu Roß in rasendem Lauf, die Lanze eben zum Wurf ausholend. In Abb. 522 hat sich der Hirsch gegen seinen Angreifer gewendet und erhält von dem eben den Todesstoß mit der Lanze.

g) Eberjagd.

Das Wildschwein, das im Dickicht am Ufer des Euphrat und Tigris nistet, ist immer ein beliebtes Jagdtier im Zweistromland gewesen und ist es heute noch. Es wird zu Fuß gejagt (Abb. 523) und zu Pferd (Abb. 524). Besonders lehrreich ist Abb. 523, wo drei Mann den mächtigen Speer festhalten, in den sich das aus dem Schilfdickicht hervorbrechende Tier stürzt. Wie heute noch, ist auch schon im Altertum die Jagd auf den Eber vom Kahn aus betrieben worden. Das lehrt ein hocharchaischer Zylinder des Louvre, wo eine solche Jagdszene das obere Band füllt, während im unteren Band dargestellt wird, wie das erlegte Tier nach Hause getragen und, als Opfertier geschlachtet, vor dem Tor des Tempels aufgehängt wird. Wie die Eberjagd, wurde und wird noch heute die

h) Fischjagd

mit dem Speer vom Kahn aus betrieben. Abb. 525, ein archaisches-babylonisches Siegelbild von ca. 3000 v. Chr., zeigt das älteste Fischstechen.

i) Vogeljagd.

Ein altassyrisches Bild (Abb. 526) zeigt die Jagd auf Vögel mit Bogen und Pfeil. Ob auch Abb. 527 als Jagdszene im eigentlichen Sinn aufzufassen ist, scheint mir nicht ganz sicher. Man hat eher den Eindruck vom Kampfe eines Mannes gegen mächtige Raubvögel. An dem profanen Charakter der Szene scheint mir aber ein Zweifel nicht möglich.

5. Kriegerische Szenen.

Eine ganze Reihe von assyrischen und persischen Siegelbildern haben kriegerische Szenen zum Gegenstand. Abb. 528 zeigt die Wagenkämpfer im Bogenkampf mit einem Fußsoldaten. Abb. 529 zeigt einen Ausschnitt aus einer Kampfszene: Der König auf dem Streitwagen über einen erschlagenen Feind wegfahrend, ihm vorausfliegend der Adler; Sonne, Mond und Venusstern stehen wie schützend über dem königlichen Kriegshelden. Mitten hinein ins Gewoge der Schlacht führt Abb. 530, und noch mehr ein wundervolles assyrisches Siegel des Louvre, wo im oberen Band Reiter und herrenlose Pferde dahinjagen — offenbar auf der Flucht —, während im unteren Bogenschützen die Verteidiger einer befestigten Stadt angreifen. Belagerung und Verteidigung einer befestigten Stadt ist auch der Gegenstand der assyrischen Abrollung Abb. 531. Eine besonders interessante kriegerische Szene bietet Abb. 532, wo Fußvolk und Reiter in Schlachtordnung vorgeführt werden. Im Anschluß hieran sei auch das hübsche Bild des sich im Bogenschießen gegen den Zielpflock übenden persischen Kriegers mitgeteilt. Abb. 533).

IV. Teil: Ornamente.

Als Ornamente fasse ich alle Siegelbilder auf, bei denen das sachliche, inhaltliche Interesse gegenüber dem formalen so stark zurücktritt, daß man berechtigt ist, in der Formgestaltung den eigentlichen Zweck der Darstellung zu erkennen. Entscheidend wird hierbei immer sein, daß sich das abgerollte Bild völlig zwanglos, gewissermaßen aus eigener Kraft als unendlich sich fortsetzender Fries fortpflanzt. Ausgeschlossen bleiben also Gruppen, die irgend einen festen Abschluß haben, sei es in ihrer inhaltlichen oder ihrer

formalen Begrenzung, in sich geschlossene Gruppen also, die für sich allein eine nach Inhalt und Form verständliche Einheit bilden. Die Grenze ist hier nicht immer ganz leicht und vielleicht auch nicht immer mit aller Sicherheit zu ziehen. Doch ist eine klare Scheidung der in sich geschlossenen und der ins Unendliche sich fortsetzenden Siegelbilder, der Szenen und der Friese, eine wichtige Voraussetzung zum Verständnis der Prinzipien der alten Siegelbildkunst.

Es ist beispielsweise ohne weiteres klar, daß Abb. 488, 492, 501 inhaltlich und formal in sich abgeschlossene Szenen darstellen. An sich besteht selbstverständlich die technische Möglichkeit, durch weitere Abrollung in der Fläche auch diese Szenen in beliebiger Zahl von Wiederholungen zu einem Fries von beliebiger Länge aneinander zu reihen. Aber man wird einen solchen Fries ohne weiteres als unbefriedigend empfinden, weil jede innere Nötigung zur Fortsetzung vermißt wird.

Weniger klar ist die Grenze zwischen Szene und Fries bei Darstellungen wie z. B. Abb. 137 ff., 230, 231 u. a. Bei ihnen ist das dekorative Moment so stark betont, daß man sie auch ohne Rücksicht auf den Inhalt der Darstellung rein ornamental bewerten *kann*, aber die Szene ist doch wiederum so stark erfüllt von einem greifbaren Inhalt, daß keinerlei innerer Zwang besteht, die Wirkung durch Vervielfältigung zu erhöhen.

Die Einteilung der unendlich mannigfaltigen Ornamentfriese unter den Siegelbildern bietet ganz außerordentliche Schwierigkeiten und wird sich kaum ganz streng systematisch durchführen lassen. Ich versuche eine Einteilung nach folgendem Schema:

1. Reine Tierfriese:
   a) aus einzelnen Tieren,
   b) aus Tiergruppen.
2. Verbindung von Tierfries und Linienornament:
   a) gleicher Motive,
   b) verschiedener Motive.
3. Reduplikationen.
4. Linienornamente.

1. Reine Tierfriese.

a) Aus einzelnen Tieren.

Das vollkommenste Beispiel bietet das archaisch-babylonische Siegel von Abb. 534, eine Folge von Kühen, die eine Kornähre

tragen. Aus Assur stammt Abb. 535, eine Folge von Vögeln. Eine interessante Variante bietet das altelamische Siegel von Abb. 536, bei dem in den freibleibenden Raum zwischen jedem Tier ein gleiches, auf den Kopf gestellt, zur vollkommenen Raumfüllung eingefügt ist.

Häufig sind die Beispiele, bei denen Tiere mit Bäumen wechseln, so auf dem altelamischen Siegel von Abb. 537. Hierher gehört auch das reizvolle Bild des Hirsches, der von einem baumbestandenen Hügel herabspringt (Abb. 538). Zur vollen Wirkung kommt auch dieses Bild erst im endlos sich fortsetzenden Fries. An Stelle der Bäume können stilisierte Gebilde treten, die die Reihe der Tiere unterbrechen, wie z. B. in Abb. 539.

b) Aus Tiergruppen.

Eine große Zahl von Szenen, die sachlich unmittelbar auf den Sagenkreis des Gilgamesch zurückgehen, sind formell als reine Ornamente zu werten, so die Tiergruppenfriese, auf denen der Löwe die Gazelle verfolgt (Abb. 540 und 541). Auch phantastische Gruppen finden sich unter den Tierfriesen, wie die beiden Sphinxenfriese von Abb. 542 und 543. Der erste von beiden stammt aus Assur, der andere aus Djerabis. Der Vergleich der beiden untereinander macht es wahrscheinlich, daß auch in dem undeutlichen Assursiegel der Abb. 542 weibliche und männliche Sphinxen miteinander abwechseln.

Sehr beliebt waren die aus einer Gruppe von zwei dahinjagenden Steinböcken oder Gazellen, die von einem Raubvogel verfolgt werden, gebildeten Friese. Eines der schönsten Beispiele ist Abb. 544. Ähnliche Darstellungen waren auch in Ägypten beliebt und der Vergleich mit der etwa gleichzeitigen (ca. 2880 v. Chr.) Darstellung der Gazellen vom Grab des Meten (Fechheimer, Plastik, Tafel 107) ist anziehend und lehrreich. Auf einer hübschen Rolle aus Djerabis wechseln Hirsch und Gazelle (Abb. 545), eine Gruppe von 3 Gazellen bietet das hocharchaische Siegel von Abb. 546. Dasselbe Motiv weist das altelamische Siegel von Abb. 547 auf und auch das altägyptische von Abb. 548 ist ihm nahe verwandt. Großer Beliebtheit erfreute sich auch der Skorpion in der altorientalischen Ornamentik (Abb. 549).

Wie in der vorigen Gruppe (Abb. 536), so findet sich auch in dieser ein Beispiel der wechselnden Umstellung, Abb. 550.

Eine große Rolle unter den Ornamentsiegeln spielten die in zwei oder mehr übereinander liegenden Reihen laufenden Tierfriese. Sie werden gelegentlich von gleichartigen Tieren gebildet, wie in dem zweireihigen Fries von Gazellen (Abb. 551) und in dem dreireihigen von Fischen (Abb. 552) Sie können entweder durch Striche voneinander getrennt sein, wie die Löwen und Buckelstiere der Abb. 553, die durch Striche und Flechtband geschieden sind, oder die Skorpionen und Strauße (?) von Abb. 554, sie können aber auch ohne trennende Linie übereinander gesetzt sein, wie die Fische von Abb. 552 und die Reiher und die Fische von Abb. 555, oder die Steinböcke und Gazellen von Abb. 556 und das dreireihige System der Stiere, Steinböcke und Gazellen von Abb. 557.

Von besonderem Interesse sind dann eine Reihe von Gruppen, die zwar vollkommen in sich geschlossen sind, aber doch erst in der Wiederholung zur vollen Wirkung kommen. Das lehrreichste Beispiel ist Abb. 558, eine heraldisch durchgebildete Gruppe von zwei einander gegenübersitzenden Löwen. Diese Gruppe zeigt besser als irgend eine andere, wie diese Darstellungen auf die Abrollung zu einem unendlich fortlaufenden Fries hin angelegt sind. Die Blickrichtung der Tiere schon weist auf die Fortsetzung und überdies sind die Schwänze mit denen der folgenden zu kunstvollem Ornament verschlungen.

Ganz ähnlich ist die berühmte[1] Darstellung von Abb. 559 zu werten. Auch sie wird nur verständlich, wenn wir sie als Motiv eines Frieses auffassen. Die beiden einander gegenüberstehenden Fabeltiere bilden wohl ein geschlossenes Ganze. Aber die Schwänze werden mit denen der folgenden Tiere zu einem neuen Motiv gestaltet und die in diesen neugewonnenen Rahmen hineingesetzten löwenköpfigen Adler kommen erst dann zu ihrem Recht im Bilde, wenn die Abrollung eine Anzahl weiterer Glieder auf die Fläche gebracht hat.

Eines der wirkungsvollsten Motive eines dekorativen Frieses bietet das archaisch-babylonische Siegel von Abb. 560. Bei ihm wiederholt sich wieder das Prinzip der Umdrehung zum Zweck vollkommener Raumfüllung, das wir schon öfter (Abb. 235, 536, 550) festgestellt haben. Der Träger der ornamentalen Idee ist der Wappenadler, der mit seinen gespreizten Flügeln ein auf der Spitze stehendes Dreieck bildet. Bei der Umdrehung kommt das Dreieck

[1] Das Siegel ist besonders wichtig wegen seiner Berührung mit der der ägyptischen „Vorzeit“ zugeschriebenen Schiefertafel Narmers.

auf die breite Basis zu stehen. Dieses starre Schema wird auf das glücklichste belebt durch die anspringenden Böcke. Von Wichtigkeit ist die Blickrichtung der einzelnen Glieder, durch die das Ganze straff zusammengehalten wird.

Einfachere und anspruchslosere, aber doch ornamental recht wirkungsvolle Friesmotive bilden die Gruppen der beiden Löwen von Abb. 561, deren Schwänze sich zu einem neuen Ornament verschlingen. Die Blickrichtung der beiden Löwen bewirkt eine energische Zusammenfassung der Gruppe. Die Außenkonturen der aufgerichteten Löwenleiber aber kommen erst durch die Kombination mit der durch weitere Abrollung sich ergebenden folgenden Gruppe zur vollen Geltung. Ähnlich verhält es sich mit Abb. 562 und endlich mit der anmutigen der ältesten babylonischen Kunst angehörenden Gruppe der Abb. 563, der beiden in der großblättrigen Pflanze sich begegnenden Gazellen. Hier sind es die mächtigen Blätter, die bei Fortführung der Abrollung ein weitgeschwungenes Ornament ergeben.

2. Verbindung von Tierfries und Linienornament.

Die ornamentalen Möglichkeiten, die in einer Verbindung des Linienornamentes mit dem Tierfries liegen, kommen dann zu voller Entwicklung, wenn sich das Linienornament den Umrissen der Tierkörper anpaßt. Das ist in hohem Grade der Fall bei einigen Siegelbildern, die durch einen schwebenden Vogel ihr ornamentales Gepräge erhalten, wie bei Abb. 564—66. Die einfachste Form liegt in Abb. 564 vor. Das Linienornament beschränkt sich darauf, der von den ausgebreiteten Flügeln des Vogels gezogenen Linie nachzugehen. Weiter entwickelt ist Abb. 565. Hier ist das Linienornament in seiner Grundform wohl auch durch die Linie der ausgebreiteten Vogelflügel bestimmt, weicht aber in der Führung doch etwas von ihr ab, hält sich nicht, wie bei Abb. 564, in vollkommener Parallele zu ihr, sondern ist zu einem selbständigen Band geworden, dessen Windungen Raum für regelmäßige, nahezu gleichwinkelige Dreiecke freilassen. Eine reizvolle Erweiterung hat dasselbe Motiv in Abb. 566 erfahren, wo das gleiche Ornament sich über einer Folge von auf dem Wasser schwimmenden Schwänen erhebt. Diese letzte Variante gibt m. E. auch die richtige Erklärung der vorhergehenden. Ohne sie würde man zweifellos keine Bedenken tragen, den schwebenden Vogel als den aus zahlreichen Beispielen uns wohlvertrauten sog. Wappenadler aufzufassen. Der

Vergleich der ſchwimmenden Schwäne aber mit den ſchwebenden Vögeln von Abb. 566 läßt keinen Zweifel aufkommen, daß es ſich in beiden Fällen um ganz dieſelben Tiere handelt. Sind aber die ſchwebenden Vögel in Abb. 566 Schwäne, dann iſt kaum eine Möglichkeit, die Abb. 564 und 565 anders aufzufaſſen.

Nicht immer fügt ſich das Linienornament ſo in den Rhythmus des Tierfrieſes ein, wie bei den oben beſprochenen Bildern. In anderen läßt ſich keinerlei Zuſammenhang zwiſchen den beiden Gliedern des Ornamentſiegels feſtſtellen. In Abb. 567 gehen ſie auch äußerlich, durch Abteilungsſtriche getrennt, ganz ſelbſtändig nebeneinander her, im untern Band der Fries aus Skorpionleibern, im oberen das Rautenornament. Herrſcht hier aber immerhin noch Ordnung und Stil, ſo iſt das Linienornament in dem Fries von Abb. 568 ohne jedes Gefühl für ornamentale Wirkungen ganz ſinnlos in den Dienſt einer blinden Angſt vor dem leeren Raum geſtellt.

Unerfreulich in der Wirkung und von allen guten Geiſtern der ornamentalen Kunſt verlaſſen iſt auch die große Zahl

3. der Reduplikationen,

der Häufungen gleichartiger oder verſchiedenartiger Motive. Es iſt kaum möglich, ſie an anderer Stelle als unter den Ornamentbildern einzureihen, ſo wenig ornamental auch ihre Wirkung iſt. Unter den Motiven, die auf dieſen Reduplikationsbildern Verwendung finden, iſt ſowohl im älteſten Babylonien (Abb. 569) wie Ägypten (Abb. 570) ein kaulquappenähnliches Tier beliebt. Ein ſchönes hethitiſches Beiſpiel zeigt die gleichartige Verwendung des Skorpions (Abb. 571), aber auch Fliegen (Ward 1028), Füchſe (Ward 1033), Eber (Ward 1030), Fiſche (Abb. 572), Affen (VA. 3366), menſchliche Geſtalten (Abb. 573), Männerköpfe (Abb. 574, Ward 1031) kommen in derſelben Verwendung vor. Es finden ſich in dieſer Gruppe auch Häufungen von Gebilden, deren Beſtimmung kaum möglich iſt, wie z. B. in Abb. 575, von der nur angenommen werden kann, daß ſie aus irgendwelchen tieriſchen Gebilden entartet ſind.

Speziell in der ſyriſch-hethitiſchen Kunſt ſind nun Häufungen von mehreren Typen ſehr beliebt. So zeigt Abb. 576 übereinandergeſtellt Reihen von Löwen, Männerköpfen und Vögeln (Pelikanen?), Abb. 577 enthält in der erſten Kolumne übereinanderſtehend vier Haſen, in der zweiten fünf Männerköpfe, in der dritten vier Löwen,

in der vierten zwei Hunde und zwei Vögel, in der fünften drei geflügelte Hasen (?), in der sechsten drei sitzende Männer, in der siebenten zwei Männerköpfe und zwei Stierköpfe. Welcher Sinn hinter derartigen Darstellungen steckt, ist noch völlig rätselhaft.

4. Linienornamente.

Die Zahl der Siegelbilder mit linearen Ornamenten ist außerordentlich groß, und die Motive und ihre Abwandlungen sind sehr mannigfaltig. Die besten Stücke stammen auch hier wieder aus der ältesten Periode der babylonischen Kunst.

In einigen Fällen läßt sich für Linienornamente die Entstehung aus tierischen oder pflanzlichen Vorbildern überzeugend nachweisen.

So ist das eigenartige Ornament von Abb. 579 zweifellos aus der so überaus beliebten Gruppe der jagenden Gazellen entstanden. Die oben besprochene Fassung der Abb. 544 macht das freilich nicht ohne weiteres klar, wohl aber eine so vereinfachte Ausführung, wie sie in Abb. 579 vorliegt. Hier wird es deutlich, daß die nach oben offenen Halbkreise die Rückenlinie, die nach unten offenen die von den Füßen fortgeführte Unterleibslinie der Gazellen darstellt.

Einen rein linearen Eindruck macht Abb. 580 und doch kann kein Zweifel sein, daß man es hier mit der Stilisierung eines Tierkörpers zu tun hat. Diese Entwicklung hat sich bemerkenswerter Weise schon in der ältesten babylonischen Zeit vollzogen

Aus der Pflanzenwelt würde man ein Ornament wie Abb. 581 ohne weiteres auch dann ableiten, wenn ein Gebilde wie Abb. 582 nicht bekannt wäre.

Auch architektonische Motive sind nicht selten, wie das Zinnenmotiv der Abb. 583.

Unter den geometrischen Ornamenten finden sich in den mannigfachsten Varianten alle Grundformen, Dreiecke (Abb. 584), Quadrate (Abb. 585), Rauten (Abb. 586). Besonders die Raute hat sich in der ältesten Ornamentik der Babylonier der größten Beliebtheit erfreut, sie ist mit den mannigfaltigsten Ziermotiven ausgestattet worden, mit Schraffierungen (Abb. 586), Punkten (Abb. 587) u. a. m.

Für die Entstehung des Flechtbandes, das in der ältesten babylonischen und hethitischen Kunst gleichermaßen eine bedeutende Rolle spielt, lassen sich aus zahlreichen alten Ornamentsiegeln

neue Vermutungen schöpfen. Sieht man, wie beliebt in der ältesten Ornamentik die fortlaufende Rautenkette war in der Art wie sie Abb. 587 zeigt, und sieht man andererseits, wie daneben in gleicher Häufigkeit Gebilde vorkommen, bei denen die gerade Linie der Raute durch die gebogene ersetzt wird, wie in Abb. 588, so wird man zugeben müssen, daß hier alle Voraussetzungen für die Entstehung des Flechtbandornamentes gegeben sind. Auch die charakteristische Vielsträngigkeit des Flechtbandes wird von einem Ornament aus, wie es Abb. 589 zeigt, verständlich.

Das Langrund mit dem wagrechten Strich in der Mitte, das in Abb. 588 als Glied einer langen Kette erscheint, ist auch als Einzelmotiv sehr beliebt in der ältesten Ornamentik gewesen, und zwar in Ägypten ebenso wie in Babylonien und Elam. Es ist dann aber nicht nur zu Ketten aneinandergereiht, sondern zu neuen rosettenartigen Gebilden verwendet worden. Die ursprünglichste Form dieser Neubildung zeigt Abb. 590, eine weitere Entwicklung durch Abrundung der äußeren Spitze Abb. 591.

Hier zeigt sich auch, daß durch die Ausfüllung des freibleibenden Raumes sich fast von selbst eine völlig neue ornamentale Form ergibt, die uns unter dem Namen des Eisernen Kreuzes vertraute Form des Kreuzes, die in der ältesten hethitischen und elamischen Keramik eine so bedeutende Rolle spielt. Wie unmittelbar diese Kreuzesform sich aus der Langrundrosette ergibt, zeigt am deutlichsten das archaisch-babylonische Siegelbild von Abb. 592.

Von starkem Interesse ist dann noch das wie auf Abb. 233, so auch noch auf einem unveröffentlichten Louvre-Siegel sich findende Ornament, das aus vier ineinander verknoteten Tierleibern gebildet ist. Ich kann darin nur eine eigenartige Spielart des Hakenkreuzes erkennen.

Es würde den Rahmen dieser Darstellung sprengen, wenn ich die Fülle der ornamentalen Motive der alten Siegelbilder auch nur einigermaßen annähernd erschöpfen wollte. Ich will hier nur noch auf das berühmte Ornament des Lugalandasiegels, auf das reizvolle System von Wellenlinien (Abb. 593) und auf die eigentümlichen Säulenkapitäle (Abb. 594), die fast die Wirkung von Spiralen haben, ohne es zu sein, auf das Zickzacklinienornament (Abb. 595) und das Kreisrund (Abb. 596) hinweisen, um noch ein paar ganz verschiedenartige Proben des in der altorientalischen Kunst so starken ornamentalen Sinnes zu geben.

Aschöpfung, Babylonische. 1 Abb. Von H. Winckler. 81
Dämonenbeschwörung bei den Babyloniern und Assyrern. Von O. Weber. 74
Deutung der Zukunft bei den Babyloniern und Assyrern. Von A. Ungnad. 103
Geschäftliches Leben im alten Babylonien. Von W. Schwenzner. 161
Grundbesitz in Babylonien zur Kassitenzeit. Mit 7 Abb. Von F. X. Steinmetzer. 191/2
Heerwesen und Kriegführung der Assyrer. Von J. Hunger. 124
Hölle und Paradies bei den Babyloniern. 2. Auflage. Von A. Jeremias. 13
Babylonische Hymnen und Gebete. Von H. Zimmern. 73
— 2. Auswahl. Von demselben. 131
Assyrische Jagden. Auf Grund alter Berichte und Darstellungen geschildert. Mit 21 Abbildgn. Von Bruno Meißner. 132
Keilschriftbriefe. Staat und Gesellschaft in der babylonisch-assyrischen Briefliteratur. Mit 1 Abb. Von E. Klauber. 122
Babylonisch-assyrische Plastik. Mit 261 Abb. Von Bruno Meißner. 15 Einzelpreis M. 3.50
Altbabylonisches Recht. Mit 1 Abb. Von B. Meißner. 71
Babylonien in seinen wichtigsten Ruinenstätten. 16 Pläne, 3 Abb. Von R. Zehnpfund. 113/4
Stadtbild von Babylon. Mit 1 Abb. und 2 Plänen. Von F. H. Weißbach. 54
Geschichte der Stadt Babylon. Von H. Winckler. 61
Vergöttlichung der babylonisch-assyrischen Könige. 6 Abbildgn. Von Chr. Jeremias. 193/4

Altorientalische Siegelbilder. Von Otto Weber. 2 Bände (Text und Abbildungen.) 17/18
Nach Boghasköi! Ein Fragment. Von H. Winckler. 143
Dareios I. Von J. V. Prášek. 144
Euphratländer und das Mittelmeer. Mit 3 Abbildungen. Von H. Winckler. 72
Festungsbau im Alten Orient. Mit 15 Abbildgn. 2. Auflage. Von A. Billerbeck. 14
Hammurabi. Sein Land und seine Zeit. Mit 3 Abbildgn. Von F. Ulmer. 91
Hammurabis Gesetze. Mit 1 Abb. 4. Auflage. Von H. Winckler. 44
Hettiter. 9 Abb. 2. erweiterte Aufl. Von L. Messerschmidt. 41
Entstehung und Herkunft der Jonischen Säule. Mit 41 Abb. Von F. von Luschan 134
Kambyses. Von J. V. Prášek. 142
Entzifferung der Keilschrift. 3 Abb. Von L. Messerschmidt. 52
Keilschriftmedizin in Parallelen. 1 Schriftt. Freih. v. Oefele. 42
Kyros der Große. Mit 7 Abbildungen. Von J. V. Prášek. 133
Lykier. Geschichte u. Inschriften. 5 Abb. u. 1 Karte. Von Th. Kluge. 112
Der Mithrakult. Anfänge, Entwicklungsgeschichte u. Denkmäler. Mit 7 Abb. Von Th. Kluge. 123
Das Vorgebirge am Nahr-el-Kelb und seine Denkmäler. 1 Kartenst. u. 4 Abbildgn. Von H. Winckler. 104
Ninives Wiederentdeckung. Von R. Zehnpfund. 53
Phönizier. 2. Auflage. Von W. v. Landau. 24
Phönizische Inschriften. Von W. v. Landau. 83
Phrygien. Mit 15 Abb. Von E. Brandenburg. 92
Sanherib, König von Assyrien. Von O. Weber. 63
Seleucia u. Ktesiphon. 1 Abb. u. 3 Karten. Von M. Streck. 163/4
Tell Halaf und die verschleierte Göttin. Mit 1 Kartenst. und 15 Abb. Von M. v. Oppenheim. 101
Urgeschichte, Biblisch-babylon. 3. Aufl. Von H. Zimmern. 23
Völker Vorderasiens. 2. Aufl. Von H. Winckler. 11
Der Zagros u. seine Völker. Mit 3 Kartenst. und 35 Abbildgn. Von G. Hüsing. 93/4

Einzelpreis der Hefte für Jahrg. 1–16 u. 19: M. –75; Preis dieser Jahrgänge (4 Hefte) M. 3.–
Teuerungszuschlag des Verlages bis auf weiteres 60%; zuzüglich Sortimenterzuschlag.
Einbandpreise freibleibend.

Verlag der J. C. Hinrichs'schen Buchhandlung in Leipzig

Soeben erschien:

Von ägyptischer Kunst
besonders der Zeichenkunst
Eine Einführung in die Betrachtung ägyptischer Kunstwerke

Von

Professor Dr. Heinrich Schäfer
Direktor des Ägyptischen Museums in Berlin

Zwei Bände (nicht einzeln käuflich)

I. Band: Text, 216 Seiten mit 126 Abbildungen
II. Band: 53 Tafeln mit 130 Abbildungen u. 47 S. Anmerkungen.

M. 15.—; in künstlerischem Einband M. 19.—

Das Werk ist in folgende Teile gegliedert:

1. Was haben wir an der ägyptischen Kunst? — 2. Werden und Art der ägyptischen Kunst. — 3. Malerei und Relief. — 4. Die Perspektive. — 5. Die Entwicklung der Körper- und Raumdarstellung in der ägyptischen Zeichenkunst. — 6. Die Naturwiedergabe in der zeichnerischen Grundform des stehenden Menschen.

Von den heutigen Künstlern fühlt ein großer Teil in den altägyptischen Werken enge Verwandtschaft mit dem, was sie selbst erstreben. So hat die verständnisvolle Liebe zur ägyptischen Kunst denn auch im allgemeinen erheblich zugenommen. Noch immer aber bereitet vor allem die ägyptische Flächenkunst, d. h. Malerei und Relief, dem, der sich darin vertiefen will, viele Schwierigkeiten. Der Verfasser bietet nun hier in gemeinverständlicher Darstellung und schlichter Sprache unter Beifügung einer reichen, sorgfältigen Auswahl von Bildern eine Einführung, die dem Künstler und dem Kunstfreunde, aber auch den ägyptenkundigen Fachgenossen viel Neues und neu Aufgefaßtes bringen wird.

Prospekt kostenfrei.

Von dem gleichen Verfasser erschien früher:

Die Lieder eines ägyptischen Bauern.

Gesammelt und übersetzt. Mit 13 Abbildungen.
M. 2.20; geb. M. 3 —

„. . . Während der Verfasser im Pharaonenlande als Leiter der Ausgrabungen des Berliner Museums am Sonnentempel des Königs Ne-user-re' die Denkmäler verschollenen Lebens und längst untergegangener Menschen aus dem Erdboden hervorholte, lauschte er den Lebensäußerungen der jetzigen Generation mit aufmerksamem Ohr. Diese hundertvierunddreißig Lieder, die wir in der vulgär-arabischen Ursprache — in sorgfältiger Transskription — nebst einer genauen Übersetzung vor uns haben, gewähren uns einen weit besseren Einblick in das Denken und Fühlen des Volkes im Nillande, als es die beste und geistreichste Reisebeschreibung vermöchte . . ." (Aus fremden Zungen.)

Zu diesen Preisen tritt bis auf weiteres ein Verleger-Teuerungszuschlag von 60% zu allen der Teuerungszuschlag des Sortiments. — Einbandpreise freibleibend.

Druck von August Pries in Leipzig.

DS
42
.A4
v. 17-18
no. 2

Der Alte Orient

Gemeinverständliche Darstellungen

herausgegeben von der

Vorderasiatischen Gesellschaft

17. und 18. Jahrgang

Prof. Dr. Otto Weber

Altorientalische Siegelbilder

2. Band

Abbildungen

Leipzig
J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung
1920

State Univers... LIBRARIES

Die Vorderasiatische Gesellschaft (E. V.)

mit dem Sitz in Berlin

bezweckt die Förderung der vorderasiatischen und ägyptischen Studien auf Grund der Denkmäler. Sie gibt wissenschaftliche Arbeiten ihrer Mitglieder in zwanglosen Heften als „Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft" und gemeinverständliche Darstellungen unter dem Titel „Der Alte Orient" heraus. Ferner will die Gesellschaft die Beschaffung neuen Materials anregen und unterstützen.

Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt für Deutschland und Deutsch-Österreich 10 Mark, wofür die „Mitteilungen" und „Der Alte Orient" geliefert werden. Von den nach dem 1. Juli 1919 neu eingetretenen Mitgliedern wird bis auf weiteres ein Zuschlag von 50% zum Jahresbeitrag erhoben. Mitglieder im Ausland zahlen vom 1. Januar 1920 ab den Beitrag in der Währung ihres Landes zum Umrechnungskurs von 10 M. = 5 schweiz. Franken, 7 franz. u. belg. Frcs., 2,4 holl. Gulden, 4 skandin. Kr., 1 $, 4½ sh., 8 Lire. Aufnahme als Mitglied erfolgt durch den Vorstand auf Anmeldung beim Schriftführer. — Zahlung der Beiträge hat im Januar an die J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, Verlag, Leipzig, Blumengasse 2 (Postscheckkonto Leipzig 51684), zu erfolgen.

Der Vorstand besteht z. Zt. aus: Prof. Dr. F. von Luschan, 1. Vorsitzender, Berlin-Südende; Prof. Dr. H. Schäfer, 2. Vorsitzender, Berlin-Steglitz; Prof. Dr. M. Sobernheim, Schriftführer, Charlottenburg, Steinplatz 2; Prof. Dr. O. Weber, Berlin-Steglitz; Prof. Dr. Br. Meißner, Breslau; D. Dr. Alfr. Jeremias, Leipzig; Prof. Dr. F. E. Peiser, Königsberg; Prof. Dr. Frdr. Hommel, München; Prof. Dr. G. Roeder, Hildesheim. — Herausgeber der „Mitteilungen" Prof. Dr. O. Weber, Berlin-Steglitz, Grunewaldstraße 7, des „Alten Orient": Derselbe und D. Dr. Alfr. Jeremias, Leipzig, Schreberstraße 5. — Ägyptologische Arbeiten werden von Prof. Dr. H. Schäfer, Berlin-Steglitz, Im Gartenheim 3, begutachtet.

Inhalt der bisher erschienenen Hefte des „Alten Orient":

Ägypter als Krieger und Eroberer in Asien. 7 Abb. W. M. Müller. 5₁

Schrift und Sprache der alten Ägypter. Mit 3 Abbildungen. Von W. Spiegelberg. 8₂

Tierkult der alten Ägypter. Von A. Wiedemann. 14₁

Magie und Zauberei im alten Ägypten. Von A. Wiedemann. 6₄

Unterhaltungsliteratur der alten Ägypter. 2. Auflage. Von A. Wiedemann. 3₄

Tote u. Toten-Reiche im Glauben der alten Ägypter. 3. Aufl. Von A. Wiedemann. 2₂

Amulette der alten Ägypter. Von A. Wiedemann. 12₁

Ägypter und Hethiter. Mit 30 Abbildungen. Von G. Roeder. 20

Vergleiche u. andere bildliche Ausdrücke im Ägyptischen. Von H. Grapow. 21½

Altägyptische Musikinstrumente. Mit 20 Abb. Von C. Sachs. 21¾

Amarna-Zeit. Ägypten und Vorderasien um 1400 v. Chr. 3. Auflage. Von C. Niebuhr. 1₂

Arabien vor d. Islam. 2. Aufl. Von O. Weber. 3₁

Achiqar-Märchen. 2 Abbildgn. Von B. Meißner. 16₂

Forschungsreisen in Süd-Arabien. 3 Kartenskt. und 4 Abbildungen. Von O. Weber. 8₄

Glasers Forschungsreisen in Südarabien. 1 Abb. Von O. Weber. 10₂

Aramäer. Von A. Sanda. 4₃

Asurbanipal u. die assyrische Kultur seiner Zeit. 17 Abb. Von F. Delitzsch. 11₁

Äthiopien. 1 Abb. W. M. Müller. 6₂

Politische Entwicklung Babyloniens und Assyriens. Von H. Winckler. 2₁

Himmels- u. Weltenbild der Babylonier. 2 Abb. 2. erweiterte Auflage. Von H. Winckler. 3₂/₃

(Fortsetzung auf der dritten Umschlagseite)

Altorientalische Siegelbilder

Von

Prof. Dr. Otto Weber
Direktor des Vorderasiatischen Museums in Berlin

2. Band:
Abbildungen

Leipzig
J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung
1920

Der Alte Orient.

Gemeinverständliche Darstellungen

herausgegeben von der

Vorderasiatischen Gesellschaft.

17. u. 18. Jahrgang, Band 2.

Wegen der vielfach erweiterten Neudrucke empfiehlt es sich, fortab nach Jahrgang, Heft und Seitenzahl zu zitieren, ev. noch mit hochstehender Ziffer die Auflage andeutend, also: AO. V, 2 S. . . bez. AO. IV, 4^2 S. . .

DS42
A4
V.17-18
no.2

Vorbemerkungen.

Die Angaben zu den einzelnen Nummern geben Aufschluß

1. über die Sammlung, in der das Stück sich jetzt befindet, wenn möglich mit genauer Inventarangabe. Vor VA bzw. VAT ist dabei immer „Berlin, Staatl. Museen, Vorderasiatische Abteilung" zu ergänzen. Die nach dem Katalog der Sammlung de Clercq und die nach den Mémoirs der Delegation en Perse unter DP, oder Del. en Perse zitierten Stücke befinden sich jetzt sämtlich im Louvre. Wo Sammlungskataloge gedruckt vorliegen, gebe ich einfach die Katalognummer, so bei der Bibliothèque Nationale, Brüssel, Haag, Guimet, Cuguin, Southesk, Peek, Morgan.

2. über den Ort der Veröffentlichung. Wenn eine Literaturangabe fehlt, so ist anzunehmen, daß das Stück hier zum erstenmal abgebildet wird. Ausnahmen machen lediglich einige VA-Stücke. Von den rund 600 Abbildungen sind etwa 220 hier zum erstenmal veröffentlicht, so zahlreiche Stücke aus den großen Sammlungen in Berlin und Konstantinopel, besonders Originale und Abrollungen aus Farah, Assur, Babylon, Kültepe, Kerkuk, ferner Stücke der Sammlungen Hilprecht, Poche, Sarre u. a.

3. über die Herkunft jedes Stückes nach dem Kulturkreis oder, wo der einwandfrei feststeht, und nur da, nach dem Fundort. Händlerangaben sind dabei grundsätzlich außer Betracht geblieben, ebenso die völlig gleichgültigen Angaben über den Ort, wo ein Stück gekauft wurde[1]. In der Regel habe ich präzise Fundangaben nur da gemacht, wo das Stück einer wissenschaftlichen Grabung verdankt wird. In jedem Falle aber habe ich den Kulturkreis angegeben, aus dem m. E. das Stück stammt und zwar, wenn das Stück aus Babylonien stammt, negativ — durch Verzicht auf eine Angabe. Alle Siegel also, die nicht als elam(isch), ägypt(isch), heth(itisch), assyr(isch), pers(isch) bezeichnet sind, sind ohne Ausnahme babylonischer Herkunft.

[1] Diese Angaben stiften z. B. in dem Katalog der Brüsseler Sammlung eine heillose Verwirrung.

State University of Iowa
LIBRARIES

Die Bezeichnung „hethitisch" sollte streng genommen immer in Anführungszeichen stehen. Sie ist gebraucht für bodenständige Arbeiten aus dem im Verlauf der Geschichte einmal von „Hethitern" bewohnt gewesenen Gebiet in Kleinasien, Syrien und Mesopotamien.

4. über die Zeit, in die ich ein Stück setze. Dieser Altersbestimmung der einzelnen Stücke habe ich besondere Sorgfalt zugewendet. Ich habe in jedem einzelnen Falle den Versuch gemacht, das ungefähre Alter des Siegels festzustellen. Dazu fühlte ich mich um so mehr verpflichtet, als ich in der Darstellung und bei der Anordnung grundsätzlich entwicklungsgeschichtliche Rücksichten beiseite gelassen habe. Da wir für die Archäologie des Alten Orients heute noch keine Gliederung in Stilperioden haben, die einigermaßen befriedigt, und da bei dem Charakter dieser Darstellung und der Beschränktheit des verfügbaren Raumes die größtmögliche Kürze selbstverständliche Pflicht war, habe ich mich zu einem System von Siglen entschlossen, die in aller Kürze in jedem einzelnen Fall unmißverständlich aussagen, in welche Zeit ich ein Stück setze. Am Schluß der Nachweise zu den einzelnen Abbildungsnummern stehen Ziffern wie IV, III, III 1, III 2, III 3, III 4, II usw.

Der Sinn dieser Ziffern ist kurz folgender:

IV: stammt aus dem 4. Jahrtausend v. Chr.

III: um 3000 v. Chr.

III, 1: aus dem ersten Viertel des 3. Jahrtausends (3000—2750).

III, 2; III, 3; III, 4 aus dem 2., 3. oder 4. Viertel des 3. Jahrtausends.

II: um 2000 v. Chr. usw.

So mechanisch dieses Fachwerk auch aussieht, und so wenig Rücksicht es auf die geschichtlichen Perioden nimmt, so ist es m. A. doch der durchaus vagen Perioden- oder Kategorienbildung, die bisher in unseren archäologischen Arbeiten üblich war, vorzuziehen solange, bis wir einmal wirkliche archäologische Perioden, und zwar nicht nur für Babylonien, sondern auch für die anderen vorderasiatischen Kulturkreise, umgrenzen können, wovon wir heute noch weit entfernt sind. Das von mir angewandte System empfiehlt sich vor allem deswegen, weil es ohne weiteres auf alle Kulturkreise anwendbar ist.

In vielen Fällen sind diese Zeitbestimmungen natürlich noch keineswegs absolut gesichert. Vor allem die Bezeichnung IV, die einfach in das 4. Jahrtausend verweist, will kaum mehr besagen, als daß ein Stück zu dem ältesten Bestand gehört. Es ist eine schwere Selbsttäuschung, wenn man glaubt, heute schon die älteste vorderasiatische Kunst nach Jahrzahlen sicher festlegen zu können. Voraussetzung dazu wäre vor allem eine einwandfreie Chrono-

logie der politischen Geschichte. Die neuen chronologischen Funde der letzten Jahre haben unwiderleglich gezeigt, daß die politische Geschichte in Babylonien bis weit ins 4. Jahrtausend zurück verfolgt werden kann. Es ist aber ohne weiteres klar, daß die archäologische Überlieferung einen viel weiteren Spielraum hat, als die Überlieferung der politischen Geschichte. Heute will man die Anfänge der ägyptischen Geschichte bis ins 5. Jahrtausend zurückverlegen und anscheinend mit vollem Recht. Nun sind für keine Zeit die Beziehungen zwischen vorderasiatischer und ägyptischer Kunst so handgreiflich, wie für die älteste, vorägyptische Periode der ägyptischen Kunst. Wir müssen also auch für die vorderasiatische Kunst mit der Möglichkeit rechnen, daß sich die ältesten uns erhaltenen Reste über das ganze 4. Jahrtausend verteilen. Zwischen Bildern wie Abb. 53, 58 auf der einen und Abb. 105, 106, 181 auf der andern Seite ist eine gewaltige Kluft. In der Mitte zwischen diesen beiden Extremen liegen Bilder wie Abb. 183, 185, 188. Alle diese Bilder stammen aus Farah, einer Stätte, die jedenfalls um 3000 v. Chr. verlassen worden ist. Stilistische, technische, lokale Besonderheiten können diese Differenzen nicht erklären. Eine Entwicklung der Kunst von Abb. 53 oder 58 zu Werken wie Abb. 181 vollzieht sich am selben Ort nicht in wenigen Jahrzehnten.

Die politischen Verhältnisse haben es unmöglich gemacht, für alle Abbildungen wirklich gute Vorlagen zu beschaffen. Niemand kann es peinlicher als ich empfinden, daß ich so oft genötigt war, die Zeichnungen bei Ward und anderwärts zu wiederholen, an Stelle derer unter normalen Umständen gute photographische Vorlagen hätten beschafft werden können. Es ist schlimm genug, daß wir uns bei Siegelbildern, die nur in Abrollungen erhalten sind, notgedrungen mit Zeichnungen begnügen müssen. Von solchen Bildern habe ich in diesem Buch eine große Zahl und gerade solche von hervorragender Wichtigkeit zum erstenmal veröffentlichen können und zwar nach den meisterlichen Zeichnungen von A. Bollacher, von dessen Hand die Zeichnungen aller hier veröffentlichten Abrollungen aus Farah, Assur, Kerkuk und Kültepe stammen. Bei dem Erhaltungszustand vieler dieser Abrollungen sind seine Zeichnungen sehr häufig nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine hervorragende wissenschaftliche Leistung, für die ich meinem ausgezeichneten Mitarbeiter auch an dieser Stelle den herzlichsten Dank und die uneingeschränkte Anerkennung aussprechen möchte.

Als ungenügende Vorlagen muß ich auch solche bezeichnen, bei denen das Siegelbild infolge unrichtigen Abschneidens nicht zur vollen Wirkung kommt. Es wird auch in neuen Veröffentlichungen immer noch nicht genügend beachtet, daß jedes Siegelbild entweder als in sich abgeschlossene Szene oder

als Ausschnitt aus einem Fries aufgefaßt werden muß. Beispiele für unmögliche Abgrenzung sind: Abb. 105, 106, 132, 196, 215, 216, wo Zusammengehöriges auseinandergerissen ist. Richtige Beispiele für derartige Gruppen sind Abb. 125, 162 ff. Auch die Anordnung der Nebengruppen ist oft unrichtig, so in Abb. 17, 240 gegenüber 16, 25, 241, 243 u. a. Daß oft das Siegelbild viel länger erscheint als es vom Künstler beabsichtigt ist, stört bei Szenenbildern wie Abb. 41, 65 den Eindruck, während bei den Friesen wie 278, 544, 564, 566 u. a. erst eine mehrmalige Abrollung die volle Wirkung erzielt. Es ist freilich oft sehr schwer, hier das Richtige zu treffen. In Fällen wie Abb. 231 oder 253 wage auch ich keine sichere Entscheidung. Verlangt muß aber bei jeder Veröffentlichung werden, daß das vom Künstler beabsichtigte Bild einmal unzerrissen zur vollen Bildwirkung kommt.

Berlin-Steglitz, Juli 1920.

O. Weber.

Verzeichnis der Abkürzungen.

Alotte de la Fuye: Documents présargoniques par le Colonel Alotte de la Fuye. Paris 1908 ff.

Banks, Bismya: Bismya or The Lost City of Adab by Edgar James Banks, New York and London, 1912.

Berlin, ÄA.: Ägyptische Abteilung der Staatl. Museen in Berlin.

Bibl. Nat.: Catalogue des Cylindres Orientaux ... de la Bibliothèque Nationale ... par Louis Delaporte. Paris 1910.

Brüssel, Cat.: Catalogue des intailles et empreintes orientales des Musées Royaux du Cinquantenaire par Louis Speleers. Brüssel 1917.

de Clercq: Catalogue méthodique et raisonné de la collection de Clercq. Paris 1888, 1890.

Cugnin: Catalogue des Cylindres Orientaux de la Collection Louis Cugnin par Léon Legrain. Paris 1911.

Déc(ouvertes) (en Chaldée): Découvertes en Chaldée par Ernest de Sarzec. Paris 1884—1912.

DP oder Del. en Perse: Mémoires de la Délégation en Perse t. XII. 1911 p. 79 ff. (von Maurice Pezard). Auch andere Bände werden gelegentlich zitiert.

Fischer und Wiedemann: Über Babylonische Talismane (Cylinder und andere Formen) aus dem historischen Museum ... zu Graz von Dr. Heinrich Fischer und Dr. Alfred Wiedemann. Stuttgart 1881.

Guimet: Cylindres orientaux, catalogue du Musée Guimet par L. Delaporte (Annales du Musée Guimet). Paris 1909.

Haag (Ménant): Catalogue des Cylindres Orientaux du Cabinet Royal des Médailles de la Haye 1878.

Dr. Hahn: Sammlung Dr. Georg Hahn, Berlin.

Harvard: Sammlung der Harvard-University. New-Haven USA.

Hilprecht: Sammlung Prof. Dr. H. V. Hilprecht, München.

Jeremias, ATAO: Das Alte Testament im Lichte des Alten Orients von Alfred Jeremias. Leipzig. 2. Aufl. 1906. 3. Aufl. 1916.

Jeremias, Handbuch: Handbuch der altorientalischen Geisteskultur von Alfred Jeremias. Leipzig 1913.

Inv. de Tello: Inventaire des tablettes de Tello IV. Paris 1912.

King, History SA: A History of Sumer and Akkad by L. W. King. London 1910.

King, History Bab.: A History of Babylon by L. W. King. London 1915.

King, Rel. of Bab.: Babylonian Religion and Mythologie by L. W. King. London 1899.

Lajard, C. d. M(ithra): Introduction à l'étude du Culte et des Mystères de Mithra en Orient et en Occident. Paris 1847.

Meißner, Plastik: Grundzüge der babylonisch-assyrischen Plastik von Bruno Meißner. Leipzig 1915 (Der Alte Orient Bd. XV).

Ménant, Gl(yptique) und Ménant, Pierres gr.: Les Pierres gravées de la Haute Asie. Recherches sur la Glyptique Orientale par M. Joachim Ménant. 2 Bde. Paris 1883, 1886.

Ménant, s. Haag.

Morgan-Ward: Cylinders and other ancient Oriental Seals in the Library of J. Pierpont Morgan, catalogued by William Hayes Ward. New York, Privately printend 1909.

Poche: Sammlung Poche in Aleppo.

Sarre: Sammlung Prof. Fr. Sarre in Berlin.

Southesk: Catalogue of the Collection of Antique Art formed by James Ninth Earl of Southesk K. T. Edited by his daughter Lady H. Carnegie. London 1908.

VA: Sammlung der Altertümer in der Vorderasiatischen Abteilung der Staatl. Museen in Berlin.

VAT: Sammlung der Tontafeln ebenda.

Ward (mit folgender Nummer): The Seal Cylinders of Western Asia by William Haye Ward. Washington 1910.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1.

2.

2a.

3.

3a.

1: Siegelzylinder verschiedener Form, Größe und Materials, Berlin. — 2 und 2a: Stempel mit Abdruck VA 2135 aus Surghul, IV. — 3 und 3a: Hohlzylinder, Berlin VA 7243 III. — (Die Abrollung s. Nr. 231.)

4.

5.

4: Tönerner Krugverschlußklumpen mit Siegelabrollung aus Farah VA 6541 (vgl. die Zeichnung Abb. 106) IV. — 5: Tönerne Etikette mit Siegelabrollung VAT 7072 III 3.

6.

6: Tontafel in der Hülle mit Siegelabrollungen; etwa 2000 v. Chr. VAT 712.

7.

8.

9.

7: Tönerner Krugverschlußklumpen mit Siegelabdrücken aus Boghazköi; etwa 1300 v. Chr. VAT 7692. — 8: Tönerne Etikette mit Siegelabdruck aus Boghazköi; etwa 1300 v. Chr. VAT 7432. — 9: Tontafel mit Siegelabdrücken aus Kültepe; etwa 2400 v. Chr. VAT 9238.

10.

13.

13a.

11.

12.

14.

10: Tontafel aus Boghazköi; etwa 1300 v. Chr. VAT 7436. — 11: Siegelwalze, vor 3000 v. Chr. VA 612. — 12: Abrollung einer Siegelwalze mit Goldfaſſung aus Nippur, II 4. — 13 und 13a: Schnittflächen einer Siegelwalze aus einer Sinterbildung, VA 7513 vor 3000 v. Chr. — 14: Ägyptiſcher Siegelſchneider beim Durchbohren der Walze (PSBA XXVII p. 281).

15.

16.

17.

18.

20.

15: VA 3872 III 2. — 16: Bibl. Nat. 432 heth. III 3. — 17: de Clercq I 135 III 3 — 18: VA 614 III 3. — 19: vacat. — 20: Haag (Ménant 29) heth. III 4.

21.

23.

24.

25.

26.

21: Bibl. Nat. 424 heth. II. — 22: vacat. — 23: Louvre (Ward 840) heth. II. — 24: VA 7829 aus Aſſur II 1. — 25: Bibl. Nat. 125 III 3 — 26: New York, Metr. M. (Ward 571) aſſyr. II.

27.

28.

29.

31.

30.

32.

27: Harvard 1882 (Ward 212) III 4. — 28: VAT 9227 aus Kültepe heth. III 3. — 29: Bibl. Nat. 435 heth. II. — 30: VAT 9296/7 aus Kültepe heth. III 3. — 31: Brit. Mus. (Jeremias ATAO^3 Abb. 47) I 1. — 32: Bibl. Nat. 434 II.

33.

34.

35.

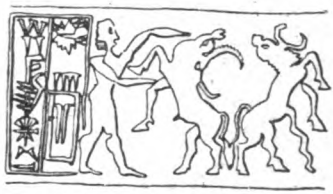
36.

38.

37.

39.

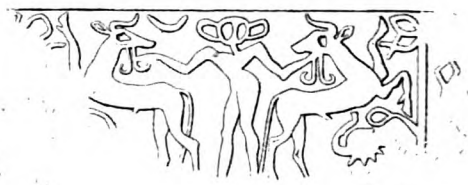
33: VAT 8760 aus Aſſur II 4. — 34: VA 2806 perſ. I 3. — 35: VAT ? aus Aſſur II 4. — 36: VAT 12993 aus Aſſur II 4. — 37: VAT 12994 aus Aſſur II 4. — 38: VA 7960 aus Aſſur IV. — 39: VA 3871 IV.



40.

41.

42.



43.

44.

40: Ward 172 III 3. — 41: de Clercq I 71 III 3. — 42: Morgan-Ward 77 III 3. — 43: VA 6494 aus Farah IV. — 44: VA 739 I 1.

45

46.

47.

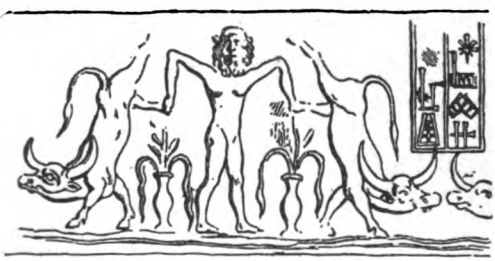
45: Ménant Gl. I Taf. I aſſyr. I 2. — 46: de Clercq I 336 aſſyr. I 1. — 47: de Clercq I 334 aſſyr. I 2.

48.

51.

50.

49.



52.

54.

48: Bibl. Nat. 324 aſſyr. I 1. — 49: VA 846 aus Erbil, aſſyr. I. — 50: VA 6974 aus Babylon. I. — 51: Southeſt II Qa 7 III 1. — 52: Découvertes S. 291 Abb. 7 III 1. — 54: VA 6938 aus Babylon I 2.

53.

55.

56.

57.

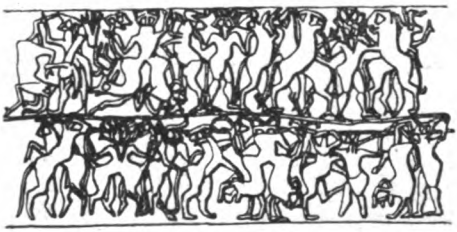
58.

53: VA 3955 aus Farah IV. — 55: VA 563 pers. I 3. — 56: VAT 9011 aus Aſſur II 3. — 57: New York, Metr. M. (Ward 964) I 2. — 58: Konſtantinopel F. 6265 aus Farah IV.

59.

60.

61.



62.

63.

64.

65.

59: VA 6653 aus Farah IV. — 60: VA 6131 aus Farah IV. — 61: Bibl. Nat. 1 IV. — 62: Univ. of Pennſylv. 1113 (Ward 123) IV. — 63: de Clercq I 78 III 3. — 64: Bibl. Nat. 37 III 4. — 65: Bibl. Nat. 40 III 1.

66

67.

68.

69.

70.

71.

66: Hilprecht 56 III 3. — 67: Bibl. Nat. 25 III 2. — 68: VA S 1053 aus Sendschirli, Heth. IV. — 69: de Clercq I 19 IV. — 70: Del. en Perse XII 119 elam. III 1. — 71: VA 3879 III 2.

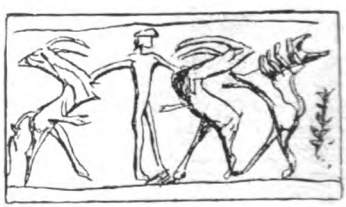
72.

73.

77.

74.

75.



76.

72: de Clercq I 70 III 1. — 73: VA 661 IV. — 74: de Clercq I 41 III 1. — 75: VA 3896 IV. — 76: Del. en Perse XII S. 116 Abb. 121 III 1. — 77: Konſtantinopel aus Djerabis, heth. IV.

79.

78.

80.

81.

78: VA 8484 aus Farah IV. — 79: Southeſt II Qa 3 IV. — 80: Bibl. Nat. 10 III 2. — 81: VA 249 IV.

83.

82.

84.

85.

82: Univ. of Pennſylv. 5062 (Ward 171) III. — 83: VA 3409 IV. — 84: Brit. Muſ. (Ward 147) III. — 85: VA 3986 IV.

86.

87.

89.

88.

90.

86: de Clercq I 66 III 2. — 87: Bibl. Nat. 17 III 2. — 88: Bibl. Nat. 19 III 1. — 89: VA 6609 aus Farah III. — 90: VA 3407 III.

91.

93.

92.

94.

95.

96.

91: de Clercq I 69 III 1. — 92: de Clercq I 150 III 1. — 93: Bibl. Nat. 18 III 2. — 94: VA 6503 aus Farah IV, — 95: Del. en Perse XII 123 elam. III 1. — 96: VA 4219 aus Aſſur IV.

97.

98.

99.

100.

97: Del. en Perse XII 196 elam. IV. — 98: Del. en Perse XII 115 elam. IV. — 99: VA 3251 III. — 100: de Clercq I 45 bis III.

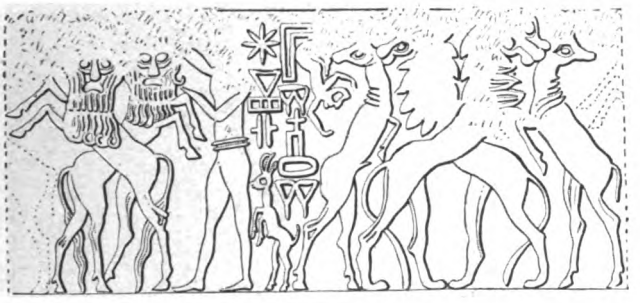
102.

101.

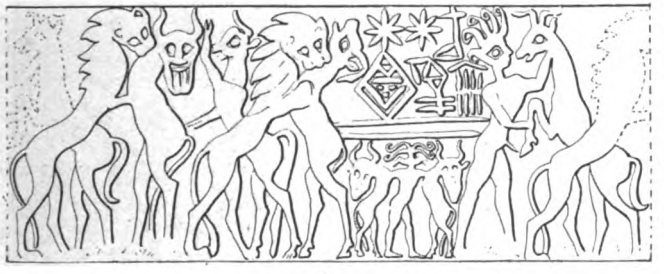
103.

104.

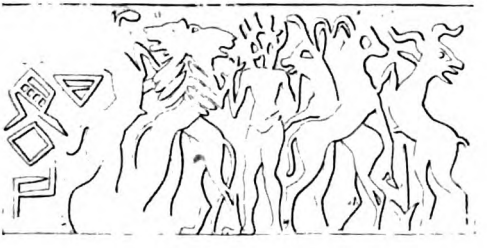
101: VA 3419 III. — 102: Morgan-Ward 19 IV. — 103: VA 3954 aus Farah IV. — 104: VA 3175 IV.



105.



106.



107.

105: VA 6496 aus Farah IV. — 106: VA 6541 aus Farah (vgl. Abb. 4) IV. — 107: VA 6557 aus Farah IV.

108.

109.

110.

111.

112.

108: VA 636 IV. — 109: VA 3973 III 2. — 110: New York, Metr. M. (Ward 187 b) III 2.
111: VAT 8778 aus Assur II. — 112: VA 2067 III 3.

113.

120.

114.

118.

115.

119.

116.

117.

113: VA? perſ. I 3. — 114: Bibl. Nat. 475 III 3. — 115: Southeſt (Ward 1305a) III 3. — 116: de Clercq I 332 aſſyr. I 2. — 117: Southeſt II Q a 6 III 2. — 118: de Clercq I 55 III 1. — 119: New York, Metr. M. (Ward 184) III 2. — 120: de Clercq I 52 III 1.

121.

122.

123.

124.

121: Layard, C. de Mithra XIII 4 III 1. — 122: Banks, **Bismya** S. 303 III 2. — 123: VA 3881 III 2. — 124: Bibl. Nat. 30 III 1.

125.

126.

127.

128.

125: New York (Ménant Gl. I pl. 1) III 1. — 126: VA 3331 III 1. — 127: Haag (Ménant 3) III. — 128: Southeſt II Q a 2 III 1.

129.

130.

132.

131.

133.

129: Bibl. Nat. 29 III 2. — 130: VA 256 III 2. — 131: VA 3412 III 3. — 132: de Clercq I 81 III 1. — 133: VA 6941 aus Babylon III 2.

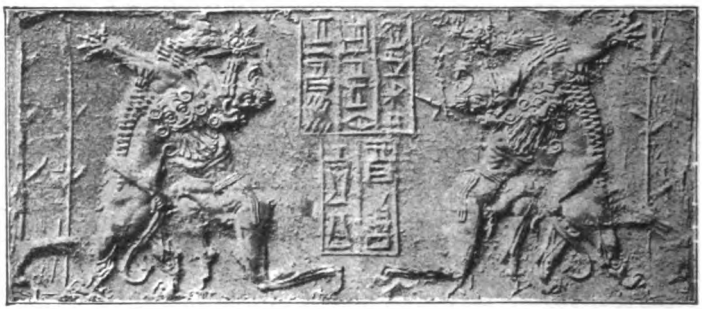
134.

135.

136.

137.

134: VA 3227 III 2. — 135: de Clercq I 79 III 2. — 136: Southeſt II Qa 16 III 2. — 137: de Clercq I 48 III 1.



138.

139.

140.

141.

138: de Clercq I 46 III 1. — 139: Louvre (Ward 166) III 2. — 140: VA 638 III 2. — 141: de Clercq I 77 III 3 (?).

142.

143.

144.

142: Morgan-Ward 44 III 1. — 143: Brit. Mus. (King, History of Babyl. S. 76) III 1. — 144: VA 640 III 2.

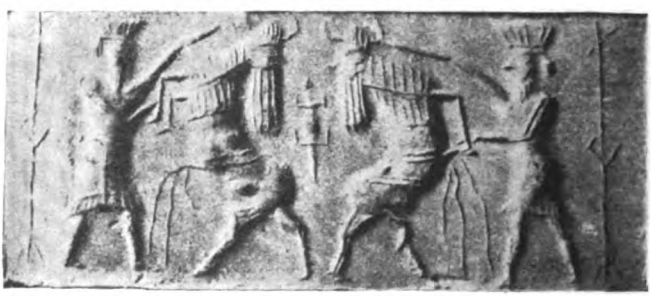
145.

146.

147.

148.

149.



150.

145: Lajard, C. de Mithra LI III 1. — 146: Bibl. Nat. 153 III 3. — 147: VA 6636 aus Farah III. — 148: de Clercq I 68 III. — 149: Bibl. Nat. 41 III 2. — 150: Del. en Perse XII 124 elam. III 2.

151.

152.

154.

153.

155.

151: Morgan-Ward 27 IV. — 152: VA 6518 aus Farah IV. — 153: VA 6459 aus Farah IV. — 154: Bibl. Nat. 9 IV. — 155: Guimet 20 III 2.

156.

157.

161.

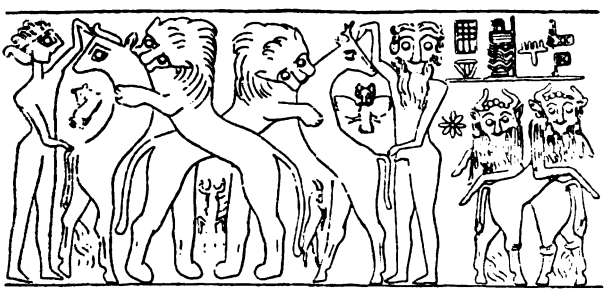
158.

159.

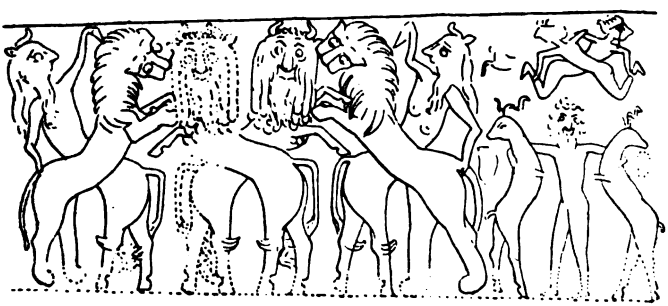
160.

156: de Clercq I 61 III. — 157: VA 3250 IV. — 158: VA 4249 aus Farah III 2. — 159: VA 3178 III. — 160: de Clercq I 52bis III 2. — 161: Guimet 128 aſſyr. IV.

162.



163.



164.

162: Alotte de la Faye I Taf. 10 IV. — 163: ebenda Taf. 9 IV. — 164: ebenda Taf. 8 IV.

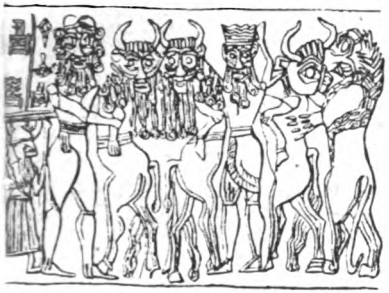
165.

166.

168.

167.

165: Alotte de la Fuye I Taf. 6 IV. — 166: Univ. of Pennſylv. 1071 (Ward 192) III. — 167: Bibl. Nat. 15 IV. — 168: New York, Metr. M. (Ward 141a) IV.



169.

173.

170.

171.

172.

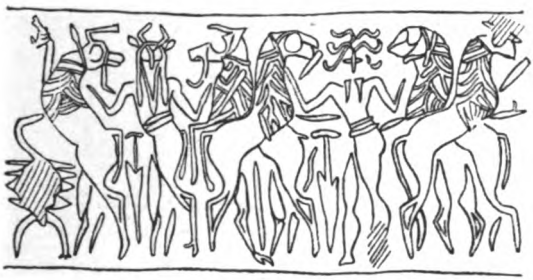
169: New York, Metr. M. (Ward 189) IV. — 170: Bibl. Nat. 47 IV. — 171: VA 3963 aus Farah IV. — 172: Morgan-Ward 42 III. — 173: München, Münzkab. acc 28445 IV.

174.

175.

176.

174: Haag (Ménant Gl. I 2) III. — 175: VA 3421 IV. — 176: de Clercq I 26. Herkunft unſicher. IV?

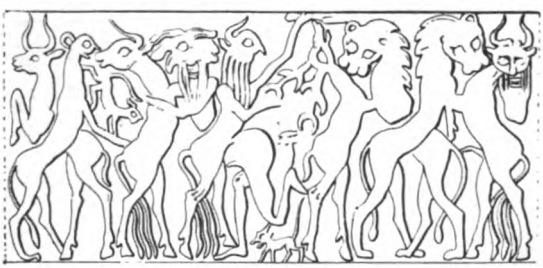


177.

180.

178.

179.

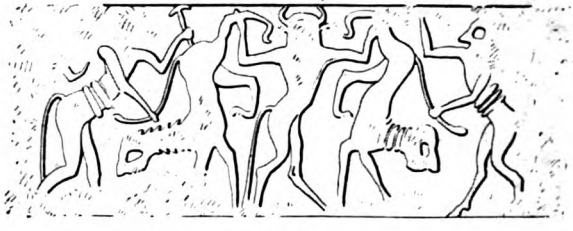


181.

177: Louvre (Ward 154) IV. — 178: VA 3252 IV. — 179: VAT 9221 aus Kültepe heth. III 3. — 180: VA 3965 aus Farah IV. — 181: VA 5278 aus Farah IV.

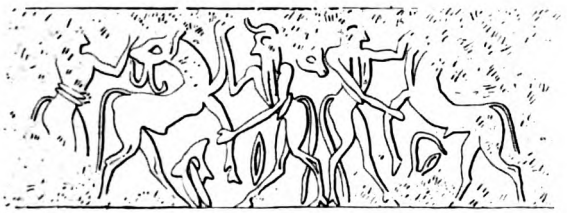
182.

183.



184.

182: Brit. Muſ. (Ward 120) IV. — 183: VA 3950 aus Farah IV. — 184: VA 6483 aus Farah IV.



185.

186.

187.

188.

185: VA 6588 aus Farah IV. — 186: Brit. Muſ. (Ward 182) III 1. — 187: VA 2065 III 1. — 188: VA 6582 aus Farah IV.

189.

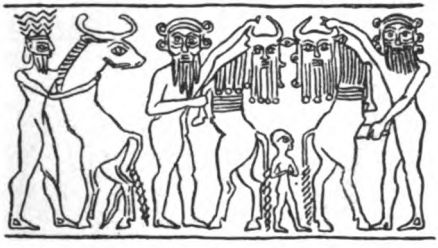
190.

191.

192.

189: VA 6570 aus Farah IV. — 190: Layard, C. de Mithra III 6 babyl.? III. — 191: de Clercq I 59 III. — 192: Bibl. Nat. 45 III.

193.



194.

195.

193: Louvre (Ward 194) III3. — 194: New York, Metr. M. (Ward 190) III. — 195: VA 8486 III.

196.

197.

199.

198.

196: Louvre (Ward 176) III. — 197: Inv. de Tello IV pl. IV 10 III 1. — 198: de Clercq I 60 III 1. — 199: Del. en Perse XII 125 elam. III.

200.

202.

201.

203.

204.

205.

200: Bibl. Nat. 46 III. — 201: de Clercq I 76 III 2. — 202: Banks, Bismya S. 303 III 1. — 203: VA 3952 aus Farah IV. — 204: Découvertes pl. 30bis 5a III. — 205: VA 3882 III.

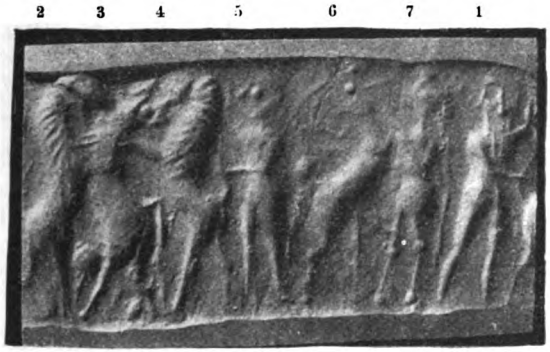
206.

207.

209.

208.

206: Del. en Perse VII pl. XXII 1 III. — 207: de Clercq I 44 III. — 208: VA 3415 IV. — 209: VA 4236 III 3.



210.

211.

213.

210: Hilprecht 35 IV. — 211: de Clercq I 62 III. — 213: King, History SA S. 76 III.

212.

214.

216.

217.

215.

212: de Clercq I 45 IV. — 214: New York, Metr. M. (Ward 119) IV. —2 15: Haag (Ward 144) IV. — 216: Brit. Muſ. (Ward 141) IV. — 217: VA 3977 aus Farah IV.

218.

220.

219.

221.

223.

222.

218: Alotte de la Fuye I Taf. 7 IV. — 219: Hilprecht 74 II. — 220: de Clercq I 276 III 4. — 221: Hilprecht 77 III 3. — 222: Brit. Muſ. (Ménant, Gl. II Taf. VIII 1) aſſyr. I 2. — 223: Guimet 59 III 3.

225.

226.

224a.

227.

224.

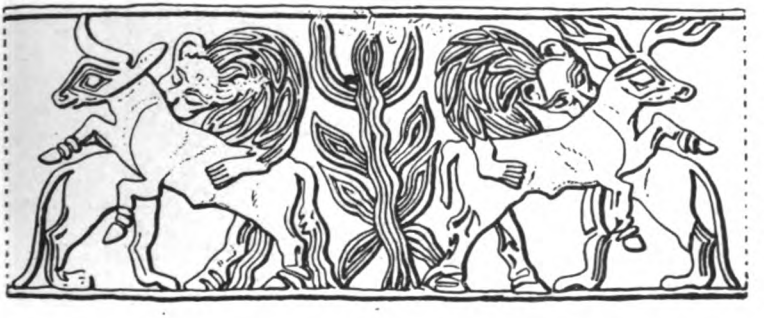
228.

224: Morgan-Ward 34 IV. — 224a: VA 8457 II 1. — 225: Konſtantinopel 6283 aus Farah IV. — 226: VA 829 III 1. — 227: Cugnin 7 III 1. — 228: VA 2114 IV.

229.

230.

232.



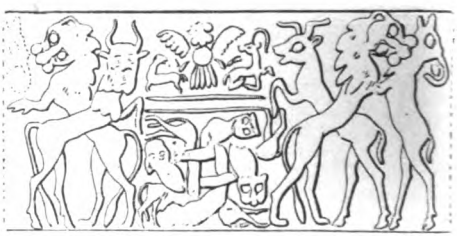
231.

229: Sammlung Sarre III 1. — 230: VA 2929 III 1. — 231: VA 7243 (vgl. Abb. 3) III. — 232: VA 6505 aus Farah IV.

234.

235.

236.



233.

237.

233: VA 6680 aus Farah IV. — 234: VAT 9238 aus Kültepe heth. III 3. — 235: VA 5067 aus Farah IV. — 236: Del. en Perse VI pl. 24 (Ward 1228a) elam. IV. — 237: Bibl. Nat. 3 III.

238.

239.

240.

241.

242.

243.

238: Del. en Perse VII pl. XX 1 elam. IV. — 239: Bibl. Nat. 170 babyl. II. — 240: de Clercq I 138 III 3. — 241: Bibl. Nat. 132 III 3. — 242: Bibl. Nat. 235 II. — 243: VAT 9228 aus Kültepe heth. III 3.

244.

245.

246.

247.

248.

249.

250.

244: Bibl. Nat. 26 III 2. — 245: Brit. Muſ. (Ward 869) heth. II 2. — 246: New York, Metr. M. (Ward 418) III 4. — 247: VAT 9298 aus Küültepe heth. III 3. — 248: Louvre (Ward 286) III 3. — 249: de Clercq I 112 III 3. — 250: Bibl. Nat. 143 III 4.

258.

251.

252.

253.

254.

257.

255.

256.

251: Louvre AO 1864 (Ward 1025) III 4. — 252: VAT 9227 aus Kültepe heth. III 3. — 253: de Clercq I 83bis III 1. — 254: VAT 9034 aus Aſſur II 4. — 255: Layard, C. de Mithra heth. II 2. — 256: Southeſt II Q d 5 heth. II 2. — 257: VA 508 aſſyr. I 2. — 258: Bibl. Nat. 364 aſſyr. II?

259.

260.

265.

261.

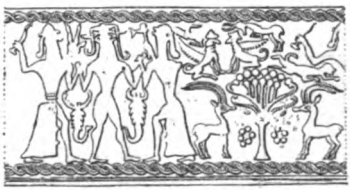
263.

262.

264.

259: Louvre (Ward 207) III 4. — 260: VA 2928 ſyriſch II 2. — 261: Ward 649 III 3. — 262: de Clercq I 46 III 1. — 263: Louvre (Ward 880) heth. II. — 264: Bibl. Nat. 430 heth. III 4. — 265: VA 3234 III 4.

268.



267.

266.

268a.

269.

270.

266: Layard, C. de Mithra XXXV 7 III 2. — 267: VAT 6040 aus Kerkuk aſſyr. II. — 268: Slg. Poche 80 heth. II 3. — 268a: VAT 6039 aus Kerkuk aſſyr. II. — 269: VA 2145 Herkunft unſicher. I? — 270: Graz (Fiſcher und Wiedemann 2) aſſyr. I 2.

271.

272.

275.

273.

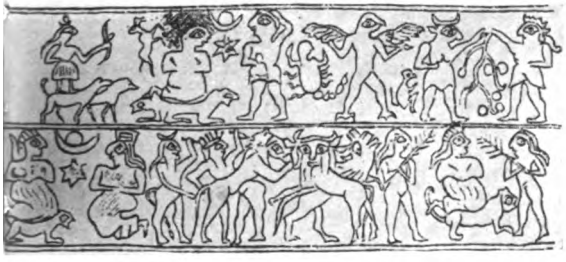
274.

276.

271: VAT 9238 aus Küültepe heth. III 3. — 272: Brit. Mus. (Ward 57) IV. — 273: Ward 68 IV. — 274: Southesk II Q i 23 III. — 275: VA 179 IV. — 276: VA 650 III.

277.

278.



279.

278a.

277: Morgan-Ward 13 III 2. — 278: VA 3146 IV. — 278a: Slg. Poche 30 heth. III. — 279: Del. en Perse XII 128 elam. IV.

280.

282.

283.

286.

281.

285.

284.

287.

280: VA 7191 III 3. — 281: Brit. Muſ. (Ward 453) III 3. — 282: VA 290 III 4. — 283: VA 3876 III 3. — 284: W. H. Smith (Ward 1022) heth. III 3. — 285: Bibl. Nat. 268 heth. III 3. — 286: Morgan-Ward 47 III 4. — 287: VA 3967 aus Farah IV.

288.

289.

290.

291.

293.

292.

294.

295.

296.

288: Brit. Muſ. (Ward 449) III 3. — 289: de Clercq I 179 bis III 3. — 290: Southeſt Qc 23 aſſyr. I. — 291: Bibl. Nat. 314 aſſyr. I. — 292: de Clercq I 331 aſſyr. II 4. — 293: Bibl. Nat. 313 aſſyr. II 4. — 294: Guimet 100 aſſyr. II 3. — 295: New York, Metr. M. (Ward 565) aſſyr. I 1. — 296: New York, Metr. Muſ. (Ward 127) III 2.

297.

298.

299.

300.

301.

297: Louvre (Ward 133) III 2. — 298: VA 242 III 2. — 299: Brit. Mus. (Ward 134) III 4. — 300: Brit. Mus. (Ward 135) III 4. — 301: de Clercq I 304 assyr. II.

302.

305.

303.

307.

304.

306.

302: Bibl. Nat. 336 aſſyr. I. — 303: VA 4212 aus Aſſur II. — 304: de Clercq I 324 aſſyr. II 1. — 305: Bibl. Nat. 322 aſſyr. II 4. — 306: Bibl. Nat. 333 aſſyr. I. — 307: Hilprecht 182 aſſyr. I 2.

308.

311.

309.

312.

313.

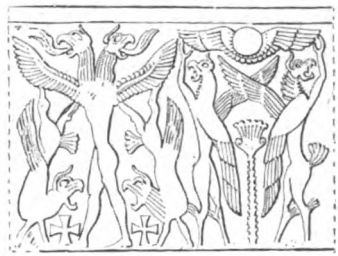
310.

314.

308: Southeſk Q c 19 aſſyr. I. — 309: VA 257 perſ. I 3. — 310: Abrollung aus Telloh (Ward 563) III 2. — 311: Hilprecht 66 aſſyr. I 3. — 312: de Clercq I 365 heth.? II. — 313: Bibl. Nat. 395 perſ. I 3. — 314: de Clercq I 376 perſ. I 3.

315.

316.



316a.

318.

319.

317.

320.

321.

322.

315: VA 3336 pers. I 3. — 316: VA 3387 pers. I 3. — 316a VAT 9000, 8021 a assyr. um 1410 (Siegel des Eriba-Adad, Königs von Assyrien 1412—05). — 317: VA 7952 aus Assur II 1. — 318: Bibl. Nat. 392 assyr. I. — 319: de Clercq I 339 assyr. II 1. — 320: VA 2667 I 3. — 321: Louvre (Ward 630) pers. I 3. — 322: Southeif Q c 34 pers. I 3.

323.

326.

327.

324.

325.

329.

328.

323: de Clercq I 305 aſſyr. II 3. — 324: Hilprecht 152 aſſyr. I 2. — 325: Bibl. Nat. 316 aſſyr. II 3. — 326: de Clercq I 379 perſ. I 3. — 327: Bibl. Nat. 328 aſſyr. I 1. — 328: Louvre (Ward 629) aſſyr. II 4. — 329: Southeſt Q c 25 aſſyr. I 2.

330.

332.

331.

333.

334.

335.

330: de Clercq I 363 aſſyr. II 4. — 331: VA 529 perſ. I 3. — 332: VA 7950 aus Aſſur, perſ. I 2. — 333: Bibl. Nat. 319 aſſyr. I. — 334: München, Münzkab. Nr. 75 aſſyr. II 4. — 335: de Clercq I 325 aſſyr. I.

336.

338.

337.

339.

340.

342.

336: Guimet 114 aſſyr. II 4. — 337: Bibl. Nat. 337 aſſyr. I. — 338: Bibl. Nat. 320 aſſyr. I 1. — 339: Bibl. Nat. 331 aſſyr. I 1. — 340: Bibl. Nat. 330 aſſyr. I 2. — 342: VA 8455 aſſyr. I.

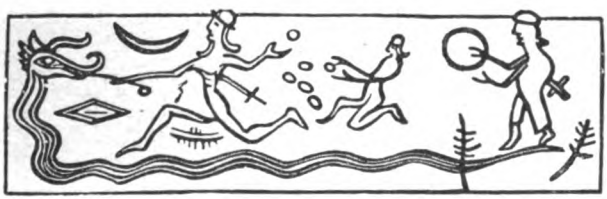
341.

343.

344.

345.

346.



347.

341: Haag, Siegel des Kgs. Urzana von Muṣaṣir (Thureau-Dangin, 8me Camp. de Sargon S. XII) aſſyr. ca. 715 v. Chr. — 343: VA 4244 aus Aſſur, aſſyr. I. — 344: Southeſt Q c 26 aſſyr. I. — 345: de Clercq I 366 babyl. I 1. — 346: Layard, Culte de Mithra LI 4 aſſyr. I 1. — 347: Brit. Muſ. (Jeremias, Handbuch, Abb. 127) aſſyr. I 1.

349.

350.

348.

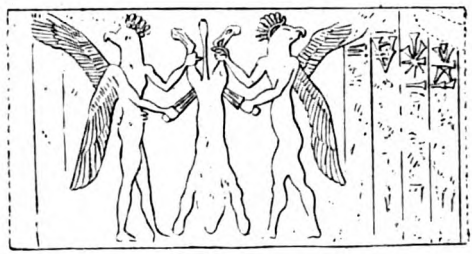
351.

352.

353.

348: Brit. Muſ. (Jeremias, ATAO², Abb. 55) aſſyr. I 1. — 349: VA 7951 aus Aſſur, aſſyr. II 2. — 350: Southeſt Q c 22 aſſyr. I 2. — 351: VAT 9582 aus Aſſ ur, aſſyr. ca. 1400 v. Chr. — 352: Guimet 105 aſſyr. I 2. — 353: Slg Poche 147 aſſyr. I.

354.



354a.

355.

357.

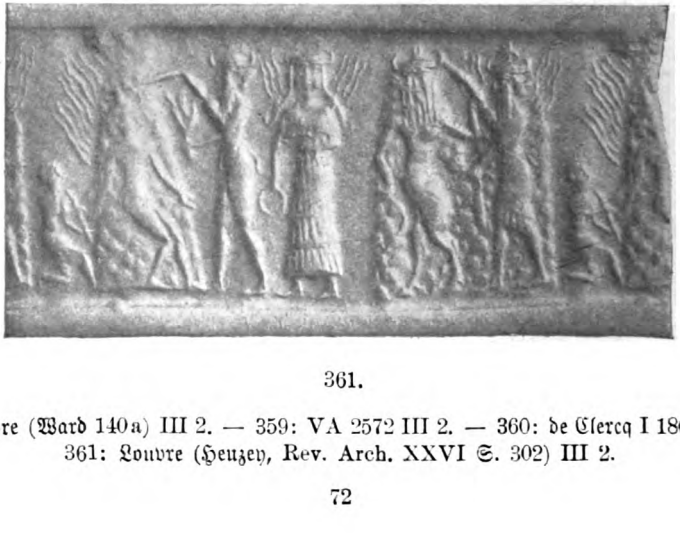
356.

354: Bibl. Nat. 325 aſſyr. II 2. — 354a: VAT 8995 aſſyr. ca. 1410 (Siegel des Königs Aſſur-uballiṭ von Aſſyrien 1405—1385). — 355: VA 653 aſſyr. I. — 356: Louvre (Ward 1091) aſſyr. I.

358.

359.

360.



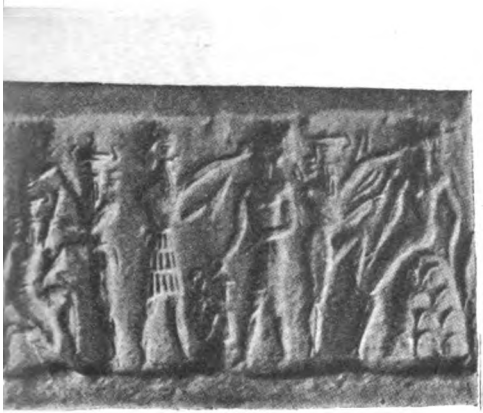
361.

358: Louvre (Ward 140a) III 2. — 359: VA 2572 III 2. — 360: de Clercq I 180 III 2. — 361: Louvre (Heuzey, Rev. Arch. XXVI S. 302) III 2.

363.

362.

364.



365.

366.

368.

362: Bibl. Nat. 67 III 2. — 363: de Clercq I 181bis III 2. — 364: Bibl. Nat. 68 III 2. — 365: Brüſſel, Cat. S. 119 III 2. — 366: Bibl. Nat. 66 III 2. — 368: de Clercq I 177 III 2.

367.

369.

370.

371.

372.

374.

367: Bibl. Nat. 65 III 2. — 369: de Clercq I 180bis III 2. — 370: Déc. en Chaldée pl. XXXbis Abb. 17b III 2. — 371: Morgan-Ward 89 III 2. — 372: Bibl. Nat. 73 III 3. — 374: de Clercq I 178 III 3.

373.

378.

375.

376.

373: Louvre (Heuzey, Rev. Arch. XXVI S. 304) III 2. — 375: Brit. Muſ. (King, Rel. of Bab. p. 182) III 3. — 376: Louvre (Heuzey, Rev. Arch. XXVI S. 306) III 2. — 378: VA 4221 aus Aſſur III 3.

377.

381.

379.

380.

382.

377: Dr. Hahn, Berlin III 3. — 379: VA 4269 III 2. — 380: Guimet 27 III 3. — 381: New York, Metr. Mus. (Ward 245) III 2. — 382: Louvre (Heuzey, Rev. Arch. XXVI S. 299) III 3.

383.

384.

385.

386.

387.

383: Haag (Ménant 15) III 3. — 384: Guimet 29 III 3. — 385: Louvre (Ward 259) III 3. — 386: Haag (Ménant 16) III 3. — 387: VA 8461 III 4.

388.

389.

390.

391.

392.

388: Univ. of Chicago (Banks, Bismya S. 303) III 2. — 389: Southeſt Q a 31 III 2. — 390: Bibl. Nat. 76 III 2. — 391: Dr. Zimmermann (Ward 361) IV. — 392: VA 2931 III 2.

393.

395.

394.

396.

393: de Clercq I 141 III 2. — 394: Bibl. Nat. 78 III 2. — 395: Guimet 30 III 2. — 396: VA 3329 III 2.

397.

398.

399.

397: Bibl. Nat. 74 III 3. — 398: VA 3169 III 3. — 399: VA 244 III 3.

400.

403.

404.

401.

402.

400: Bibl. Nat. 75 III 3. — 401: Petersburg, Eremitage (Ward 300a) III 2. — 402: Brit. Muſ. (Jeremias ATAO² Abb. 157) III 1. — 403: Southeſk Qa 24 III 1. — 404: Peek 18 (Ward 393) III 1.

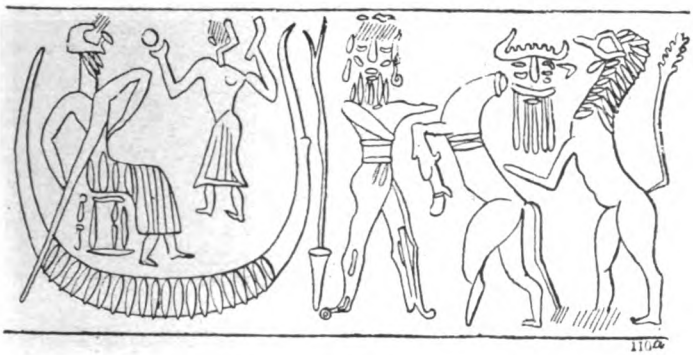
405.

406.

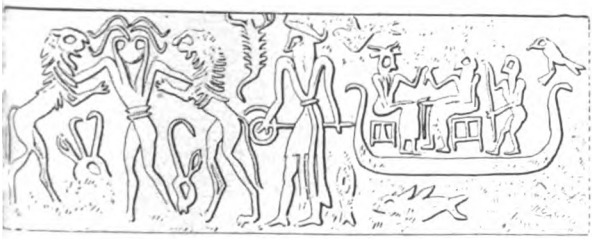
407.

408.

405: Brüſſel (Lajard, Culte de Mithra XLI 5). — 406: VA 2952 IV. — 407: Haag (Ménant Nr. 18) IV. — 408: de Clercq I 284, heth. III 3.



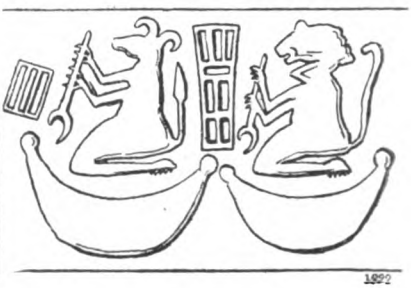
409.



410.

411.

412.



413.

409: Layard, Culte de Mithra L 8 III 1. — 410: VA 6700 aus Farah IV. — 411: Jerusalem, Mus. munic. (Jeremias ATAO³ Abb. 119) hebr. I 1. — 412: VA 4299 Wan (Lehmann-Haupt, Materialien S. 108) I 2. — 413: DP VIII 33 elam. IV.

414.

415.

416.

417.

414: VA 6598 aus Farah IV. — 415: VA 530 III 1. — 416: VA 4242 aus Aſſur, aſſyr. IV: — 417: VA 8485 aus Meſopotamien, heth. IV.

418.

419.

421.

420.

422.

418: J. F. Dodd (Ward 900) aus Küłtepe III 1. — 419: VA 3974 aus Farah IV. — 420: VA 3411 IV. — 421: Morgan-Ward 173 heth. III 3. — 422: Konſtantinopel 6229 aus Djerabis, heth. IV.

423.

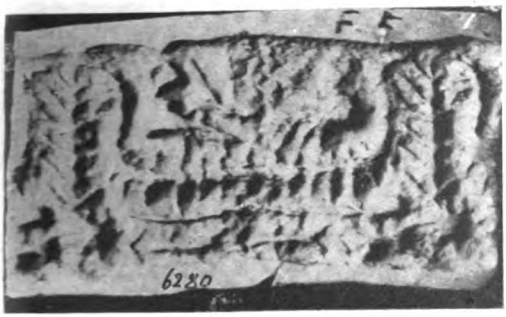
424.

425.

426.

427.

423: Bibl. Nat. 51 IV. — 424: de Clercq I 10 IV. — 425: DP XII aus Elam IV. — 426: VA 3951 aus Farah IV. — 427: Konstantinopel 6934 aus Djerablus, heth. IV.



428.

429.

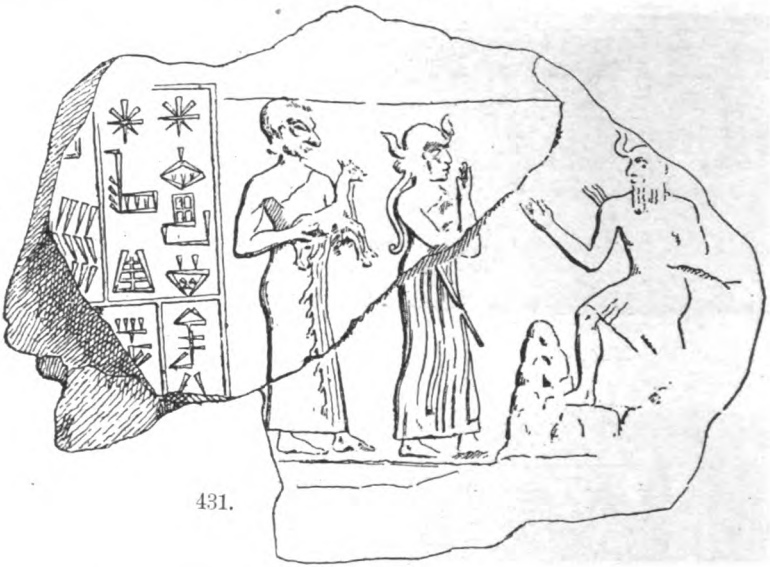
430.

433.

432.

435.

428: Konſtantinopel 6280 aus Farah IV. — 429: Brit. Muſ. (Jeremias, ATAO³, Abb. 32) III 3. — 430: VA 3878 IV. — 432: Découvertes S. 293f III 2. — 433: VA 697 III 3 (König Gimilſin von Ur III. 3). — 435: VA 220 III 3.



431.

434.

436.

431: Découvertes S. 286 F. aus Telloh III 1. — 434: Bibl. Nat. 62 III. — 436: VA 3209 III 4.

438.

439.

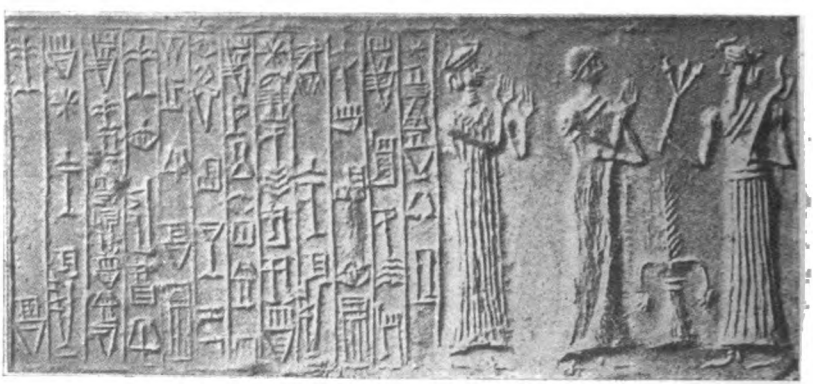
440.

437: vacat. — 438: Louvre (Ménant, Pierres gr. I, p. 166) III 1. — 439: Rich (Org. verſchollen, Ward 1233) III 1. — 440: VA 243 III 1.

441.

442.

443.



442a.

441: de Clercq I 140 III 1. — 442: Poche, Aleppo, meſop. III 3. — 442a: Brit. Muſ. (King, History S. 246) III 3. — 443: VA 3333 III 4.

444.

445.

446.

447.

448.

449.

v *q* *v*

2 *3*
450.

451.

444: de Clercq I 222 III 4. — 445: New York, Metr. Mus. (Ward 915) heth. II 3. — 446: Lajard, Culte de Mithra LIV 8 (Ward 939) heth. II 3. — 447: New York, Metr. Mus. (Ward 940) heth. II 3. — 448: Morgan-Ward 229 heth. II 3. — 449: VA 2932 heth. II 3. — 450: VA 3875 III 4. — 451: de Clercq I 211 III 4.

452.

454.

453.

455.

456.

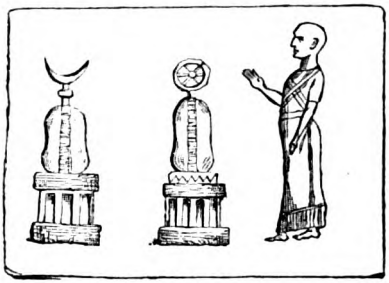
458.

452: Morgan-Ward 60 III 4. — 453: VA 4882 heth. II 2. — 454: VA 518 heth. II 4. 455: Bibl. Nat. 464 heth. II 3. — 456: Slg. Poche 33 heth. II 3. — 458: VA 3869 II 3.

457.

460.

459.



461.

462.

463.

463a.

464.

457: Ward 1160 aus Cypern II. — 459: Bibl. Nat. 297 II 3. — 460: de Clercq I 253 II 3. — 461: Meißner, Plastik, Abb. 148 I 2—3. — 462: ebenda Abb. 149 I 2—3. — 463: Ward 1254 I 2—3. — 463a: Slg. Sarre I 2—3. — 464: Ward 1261 I 2—3.

464a.

466.

465.

468.

469.

467.

470.

464a: VA 3022 pers. I 2—3. — 465: VA 4213 aus Assur II 1. — 466: VA 7827 aus Assur II 2. — 467: Sarre 12 assyr. II 1. — 468: VA 4230 aus Assur II 2. — 469: VAT 6049 aus Kerkuk II. — 470: VAT 8852 aus Assur II 3.

471.

472.

473.

475.

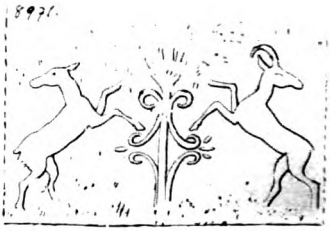
474.

476.

471: Guimet 3144 aſſyr. II 1. — 472: VA 5362 aus Aſſur II 2. — 473: VAT 4581 aus Kerkuk II. — 474: de Clercq I 303 aſſyr. II 2. — 475: Louvre (Ward 692) aſſyr. I 2. — 476: de Clercq I 342 aſſyr. I 2.

477.

478.



479.

480. 481.

477: VA 7826 aus Aſſur I 1. — 478: VAT 4584 aus Kerkuk (?) II 3. — 479: VAT 8971 aus Aſſur II 3. — 480: VA 3903 aſſyr. II 4. — 481: de Clercq I 342bis aſſyr. I 2.

482.

484.

483.

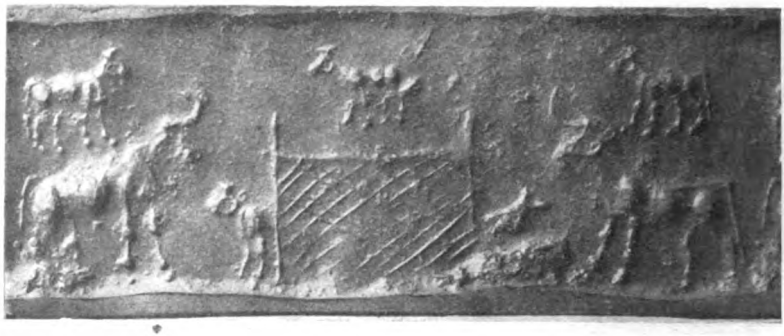
486.

485.

487.

482: Southeſk Oc 35 aſſyr. I 2. — 483: VA 2707 heth. II 3. — 484: Morgan-Ward 160 aſſyr. I 2. — 485: VA 6937 II 3—4. — 486: Brit. Muſ. (Jeremias, ATAO³ Abb. 68) II 2—3. 487: Ward 1169 II 2—3.

488.



489.

490.

493.

488: VA 612 IV. — 489: de Clercq I 2 IV. — 490: Louvre (Ménant, Pierres gr. I, p. 51) IV. — 493: VA 6944 aus Babylon I 1.

491.

492.

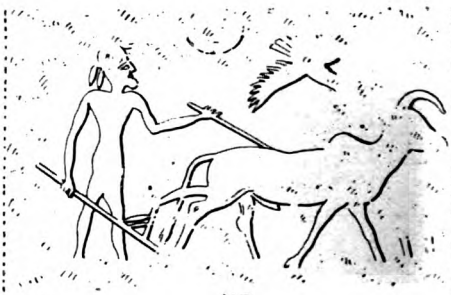
494.

491: VA 7234 IV. — 492: VA 127 aſſyr. II 1. — 494: Louvre (Ward 369) II 2.

495.

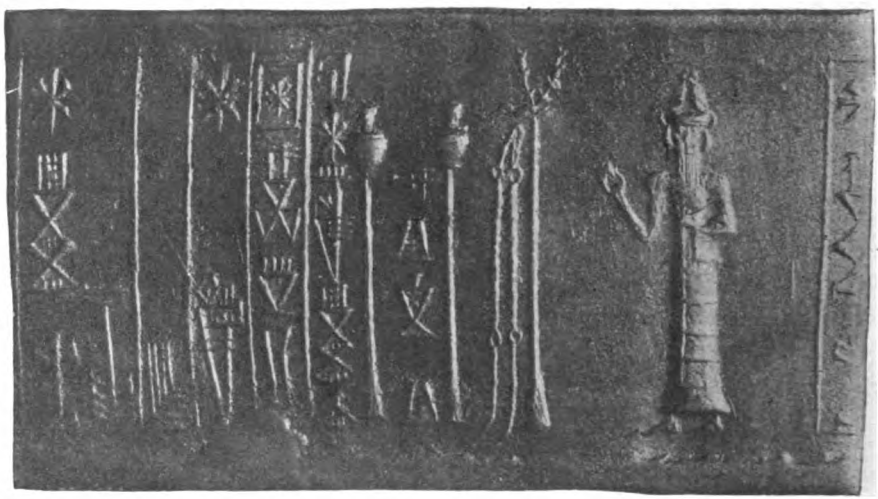
500.

496.



8984

497.



498.

495: Bibl. Nat. 7 II 1. — 496: Philadelphia (Clay, Publ. of the Bab. Sect. II 66) 1321 v. Chr.. — 497: VAT 8984 aus Aſſur II 3. — 498: Louvre (Déc. pl. 30 bis 16b) aus Telloh III 3. — 500: Wien, Hofmuſ. (Ward 1068).

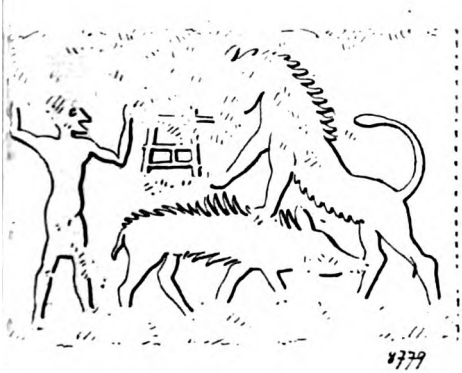
499.

502.

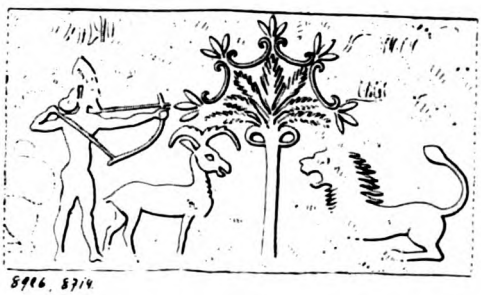
504.

506.

505.



503.



501.

499: Brit. Muſ. (Ménant, Glyptique pl. 4) III 1. — 501: VAT 8926 aus Aſſur II 3. — 502: New York, Metr. Muſ. (Ward 1129) I 3. — 503: VAT 8779 aus Aſſur II 3. — 504: Layard, C. d. M. XIX 3 perſ. I 3. — 505: de Clercq II 374 bis perſ. I 3. — 506: Brit. Muſ. (Ménant, Gl. pl. 3) perſ. I 2/3.

509.

507.

508.

512.

510.

513.

511.

507: Layard, C. d. M. XXV, 7, perſ. I 2/3. — 508: de Clercq II 370bis perſ. I 2/3. — 509: de Clercq I 360 perſ. I 2/3. — 510: de Clercq I 370 perſ. I 2/3. — 511: Bibl. Nat. 405 perſ. I 3. — 512: Bibl. Nat. 369 aſſyr. I 1. — 513: de Clercq I 311 aſſyr. II.

514.

516.

515.

517.

518.

514: VA 5191 aus Aſſur, aſſyr. I. — 515: VA 4207 IV. — 516: Louvre AO. 2612 (Ward 1078) perſ. I 2. — 517: Brit. Muſ. (Ward 1075) perſ. I 2. — 518: de Clercq I 364 perſ. I 2.

519.

523.

522.

521.

520.

525.

524.

526.

519: VA 4252 wohl aus Aſſur II. — 520: VA 6975 aus Babylon II 3. — 521: de Clercq I 362 perſ. I 2. — 522: de Clercq II 362bis perſ. I 2. — 523: VA 3316 perſ. I 3. — 524: VA 4282 perſ. I 2. — 525: VA 3874 III 1. — 526: Bibl. Nat. 309 aſſyr. II 1.

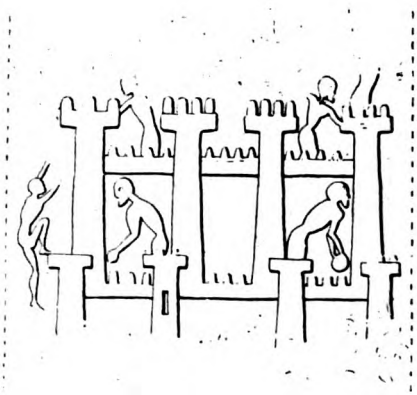
528.

532.

527.

530.

529.



531.

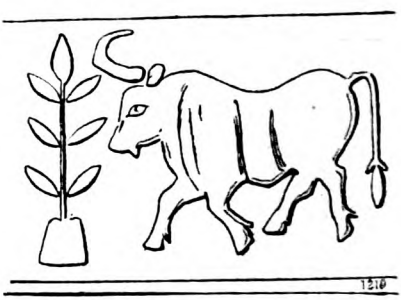
527: Bibl. Nat. 326 aſſyr. II 3. — 528: de Clercq I 310 aſſyr. II 1. — 529: Bibl. Nat. 372 aſſyr. II 1. — 530: Guimet 116 aſſyr. II 1. — 531: VA 7847 aus Aſſur II 3. — 532: H. Draper (Ward 1054) perſ. I 3.

533.

535.

534.

536.



537.

533: de Clercq I 369 perſ. I 2. — 534: Louvre (Ward 370) III 1. — 535: VA 7984 aus Aſſur II 1. — 536: DP. XII pl. III 164 elam. III 1. — 537: DP. VIII 19 elam. IV.

538.

539.

540.

541.

542.

538: Morgan-Ward 280 aſſyr. I 2. — 539: VA 3961 aus Farah(?) II 1. — 540: Conſtantinopel 6324 aus Farah IV. — 541: Bibl. Nat. 506. — 542: VA 4238 aus Aſſur II 1.

543.

544.

547.

543: Konstantinopel 6945 aus Djerablus, heth. II 1. — 544: VA 3902 III 1. — 547: DP. XII 165 elam. IV.

548.

545.

546.

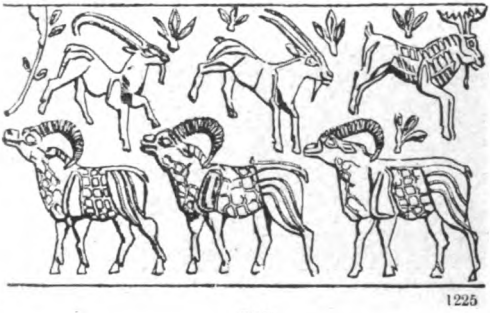
549.

552.

545: Konſtantinopel 6932 aus Djerablus III — 546: de Clercq I 1 IV. — 548: Berlin ÄA. ägypt. IV. — 549: VA 554 IV. — 552: de Clercq I 16 III?

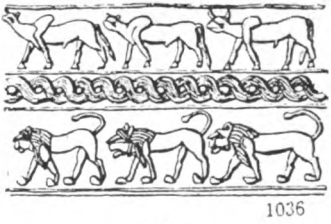
550.

551.



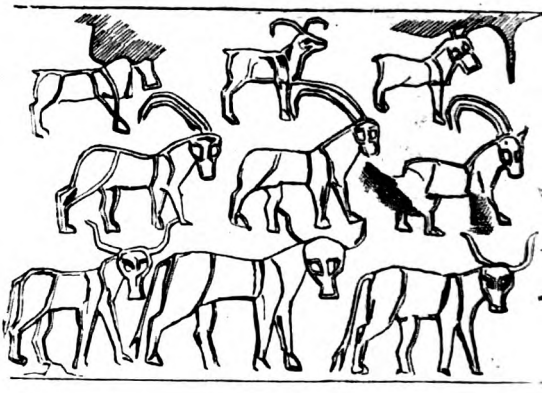
556.

554.



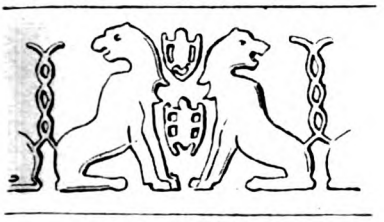
553.

555.



557.

550: DP. XII 169 elam. III 1. — 551: Konstantinopel (Inv. de Tello IV pl. III 2) IV. — 553: H. Draper (Ward 1036) heth. II 1. — 554: VA 3880 III 1. — 555: VA 619. — 556: DP. VIII 2 elam. III 1. — 557: DP. VIII pl. I 2 elam. III 1.

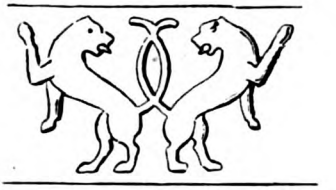


558.

562.

559.

560.



561.

558: DP. VIII 12 elam. III 1. — 559: Louvre (Bode-Feſtſchrift S. 59) IV. — 560: VA 6409 aus Farah IV. — 561: DP. VIII 12 elam. III 1. — 562: VA 5361 aus Aſſur II 1.

563.

564.

565.

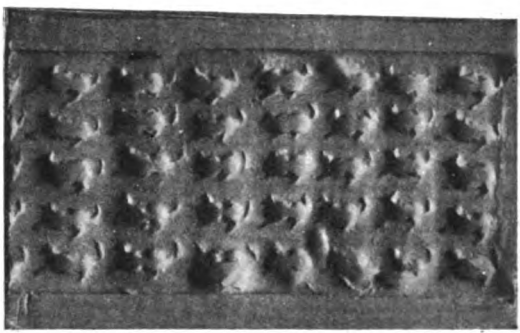
566.

563: VA 6546 aus Farah IV. — 564: VA 3891 III 1. — 565: Morgan-Ward 141 III 2. — 566: VA 2096 III 2.

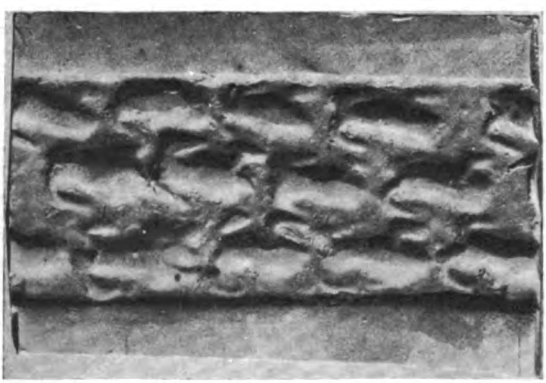
571.

568.

567.



569.



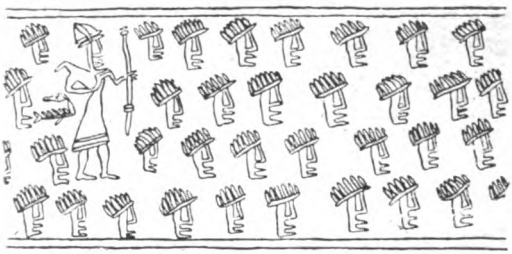
570.

567: Cugnin 2 III 2. — 568: de Clercq I 27 III 1. — 569: VA 3949 aus Farah IV. — 570: Berlin Ä. A. 20099 aus Ägypten IV hrsg. vor Beginn der 1. Dyn. — 571: VA 2921 heth. II 3.

572.

573.

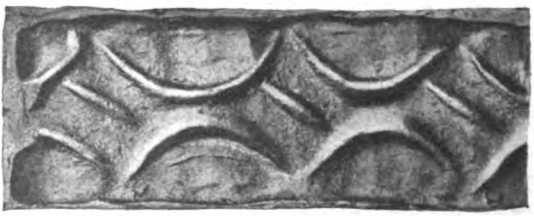
575.



574.

577.

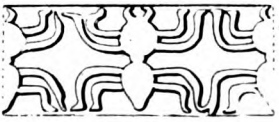
576.



578.

572: Morgan-Ward 144 assyr. I(?) — 573: Guimet 88 II 1. — 574: Brit. Mus. (Ward 1031) heth. II. — 575: VA 5965 aus Warka III. — 576: Bibl. Nat. 280 heth. II. — 577: VA 4860 heth. II 1. — 578: de Clercq I 6 IV.

579.



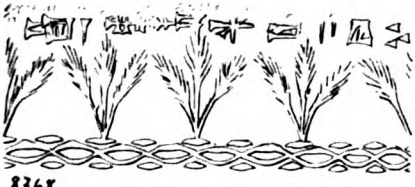
580.

584.

583.

585.

581.

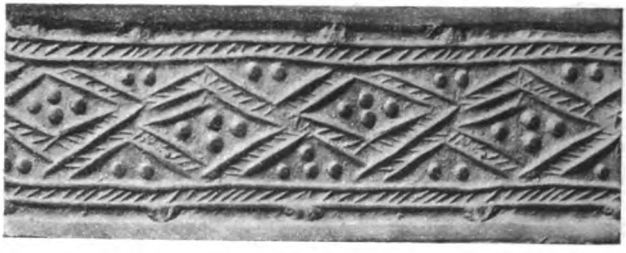


582.

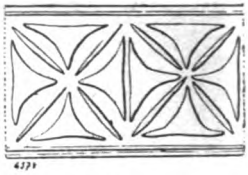
586.

579: Morgan-Ward 139 III. — 580: VA 6433 aus Farah IV. — 581: DP. XII 177 elam. IV. — 582: VAT 8768 aus Aſſur II 3. — 583: DP. XII 137 elam. IV. — 584: VAT 8959 aus Aſſur II 3. — 585: DP. XII 138 elam. IV. — 586: DP. XII 152 elam IV.

8*

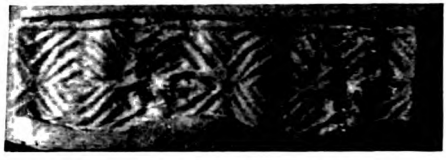


587.



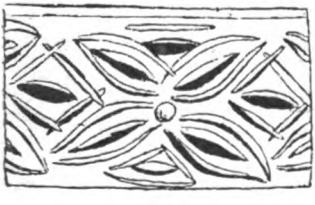
592.

588.



589.

591.



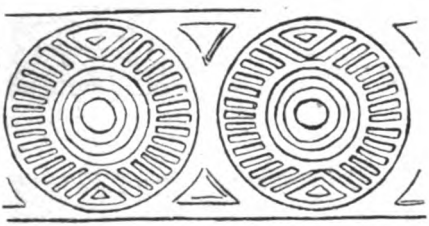
590.

593.

587: VA 3995 aus Farah IV. — 588: DP. XII 140 elam. IV. — 589: Constantinopel 6325 aus Farah IV. — 590: DP. XII 45 elam. IV. — 591: VA 2031 IV. — 592: VA 6374 aus Farah IV. — 593: Cugnin 71 III?

594.

595.



596.

594: de Clercq I 29 III. — 595: DP. XII 176 elam. IV. — 596: DP. VIII 59 elam. IV.

Druck von August Pries in Leipzig.

THE BOUND TO PLEASE
Heckman Bindery INC.
NOV.65